LOS HOMBRES de la historia 73

la Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Rembrandt

Centro Editor de
América Latina

Lionello Puppi

Nacido en Leiden en 1606, Rembrant es el poeta altísimo de aquel mundo holandés del siglo XVII, que supo vivir y penetrar con la fuerza visionaria de su genio, apropiándose de su particularidad y transfiriéndola y resolviéndola en la esfera fantástica e incomparable de su pintura, realizando de esta manera una obra universal.
Pero, justamente porque supo tomar el espíritu de su tierra, ha expuesto con tanta lucidez el problema de las relaciones entre el hombre y el mundo, entre el artista creador y su tiempo, entre el estilo y el tema; por lo cual, este maestro de lo misterioso de ninguna manera puede ser interpretado como un pintor de lo intangible o como un evocador de fantasías puras, ya que ningún artista observó más de cerca la apariencia, ninguno tuvo jamás una mano tan segura y vigorosa al sondear y aferrar las cosas de este mundo.
Cuando Vincent van Gogh exclamó que no se puede observar un Rembrandt sin creer en Dios, pretendía tal vez apresar el sentido íntimo de una religiosidad, a la que son extrañas, de la nostalgia metafísica y el abandono místico, pero que es, en su substancia auténtica, pura y profunda experiencia de vida comprendida como concreción humana y terrestre. Se trata, sin embargo, de una forma de conciencia expectante en una fase histórica bien precisa.
Goethe dijo una vez que el que desee conocer realmente al poeta debe trasladarse a la tierra del poeta; y la validez perenne del arte de Rembrandt es reconocible y está implícita en la afirmación mediante un estro fantástico y genial, con modos formales incomparables, de la particularidad de una situación delimitada y contingente.
Por ello, Rembrandt van Rijn, en el mismo momento en que ilustró a la Holanda del siglo XVII, la inventó y realizó una obra universal y altísima poesía.
Murió en 1669.

Ultimos títulos publicados en esta colección:

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S. p. A. - Roma Milán
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Mirella Brini, Ido Martelli, Franco Ocheto, Andreina Rossi Monti

73. Rembrandt - Los estados nacionales
Este es el sexto fascículo del tomo Los estados nacionales.
La lámina de la tapa pertenece a la sección Los estados nacionales, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 73:
Petit Palais, París: p. 144 (1).
Waltraf Richartz Museum, Colonia: p. 165 (1).
Museo del Louvre, París:
(A. Mella) p. 151 (3); p. 154 (1, 2).
Aix-en-Provence; Museo: p. 165 (2).
Graphische Sammlung, Munich: p. 144 (1).
National Gallery, Washington: p. 157 (3); p. 161 (2).
Mauritshuis, La Haya: p. 144; p. 158 (1); p. 162 (2); p. 163 (4).
Museo Nacional, Estocolmo: p. 162 (1).
Alte-Pinakothek: (Scala) p. 143 (1).
Rijkmuseum, Amsterdam (Falchi): p. 147 (3); p. 153 (2): p. 161 (1); p. 163 (3).
British Museum, Londres: p. 148 (3); p. 150 (2).
Coll. Frick, N. York: p. 158 (2).
Nationalgalerie, Berlin: p. 148 (6); p. 150 (1).
Falchi: p. 166 (1).
National Gallery, Londres: p. 149 (7); p. 157 (2)
Gemaldegalerie, Cassel: (A. Mella) p. 146 (1).
Kunsthistorischesmuseum, Viena (A. Mella) p. 147 (2); p. 159 (3).

Traducción de Antonio Bonnano

Centro Editor de América Latina S. A.
Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223, Buenos Aires, en agosto de 1969.

Rembrandt

Lionello Puppi

1606
Nace en Leyden, muy probablemente el 15 de julio, quinto entre seis hermanos, hijo del molinero Harmen Gerritsz van Rijn y de Neeltgen Willemsd von Zujtbroeck, hija de un panadero.

1620
El 20 de mayo "Rembrandus Hermanni Leydensis", ciudadano de Leyden, "apud parentes", se inscribe en la facultad de letras de la universidad local.

1621-1623
Estudia pintura en el taller leidense de Jacob Isaacsz van Swanenburgh.

1623-1624
Se traslada a Amsterdam para completar su instrucción pictórica, tal vez con Jan Pipnas y, seguramente, con Pieter Lastman.

1625 aprox.
Regresa a Leyden y abre un estudio en sociedad con el coetáneo Jan Lievens. Un éxito halagador sonríe a los dos jóvenes artistas, a los que se agregarán bien pronto algunos discípulos (entre ellos, en 1628, Gerard Dou, y poco después Jacob van Spreeuwen, Jacques de Rousseaux . . .).

1628 aprox.
Aernout van Buchel, jurista de Utrche, lo recuerda en su *Res pictoriae* —que debía continuar la obra historiográfica de van Mandel, pero que no se editó— con palabras de admiración.

1630 aprox.
Constantijn Huygens, hermano del famoso físico y astrónomo Christian, secretario del Estatúder Federico Enrique, poeta y corresponsal de diversos personajes prestigiosos contemporáneos, visita a Rembrandt y a Lievens, llevándose una profunda impresión. Comienza, así, una relación de amistad que se prolongará en el tiempo.

1630
El 27 de abril muere el padre del pintor.

1631
El 30 de junio Rembrandt se halla aún ocupado con los papeles del archivo en Leyden.

1632
El 31 de enero, el doctor Nicolaes Tulp dicta lección de anatomía en la sede de la Corporación de los Cirujanos de Amsterdam, seccionando el cuerpo de cierto Adriaen Adriaensz, fabricante de flechas en Leyden, ahorcado el día anterior por actividades criminales. El suceso es pintado por Rembrandt, quien hacia fines de 1631 debía haberse trasladado a Amsterdam. En julio, en efecto, habita en la casa del pintor, comerciante de arte y editor Heyndrick Uylenburch.

1633
Al 5 de junio se remonta, probablemente, el noviazgo con Saskia, rica hija de Rombertus van Uylenburch, síndico de Leeurwarden y primo de Heyndrick, quien habría presentado la joven al socio; una hermana mayor de Saskia se había casado con el pintor Wijhand de Geest.

1634
El 22 de junio se celebra el matrimonio del pintor y Saskia. En este mismo mes de junio, Rembrandt firma en el álbum del coleccionista de autógrafos Burchard Grossmann el lema "Un corazón piadoso antepone el honor al bien".

1635
La presencia del artista en las ventas de arte y las adquisiciones, muy variadas, comienzan a hacerse frecuentes. El 15 de diciembre bautizan, con el nombre del abuelo materno "Rumbartus", al primer hijo nacido de Saskia y el pintor.

1636
En febrero se inicia la correspondencia del pintor con Constantijn Huygens acerca de una secuencia de pinturas que representaban *Escenas de la pasión*, encargadas por el Estatúder Federico Enrique. El carteo, constituido por siete cartas, durará hasta febrero de 1639.

1637
El 8 de octubre Rembrandt adquiere por 424 florines una pintura de Rubens que representaba a *Eros y a Leandro*.

1638
El pintor, por intermedio de su cuñado Ulricus Uylenburch, abogado, y también en nombre de su mujer, inicia causa el 16 de julio al doctor Albertus van Loo y a una hermana de éste, Mayke van Loo, quienes habían afirmado públicamente, el año anterior, que él había disipado la dote de Saskia. El 13 de agosto muere la hijita Cornelia, que había sido bautizada el 22 de julio. La fortuna del artista, mientras tanto, conoce el mejor momento; la actividad es intensa, son numerosos los ayudantes del estudio y los alumnos; también circulan ejemplares de sus obras, tal como lo evidencia el inventario de los bienes muebles del comerciante Cornelius Aertsz, redactado el 7 de mayo de este año.

1639
En acto estipulado y suscripto el 5 de enero, Rembrandt le compra a Christoffel Thijsz, por la ingente suma de 13.000 florines, una mansión señorial ubicada en St. Anthoni Breestraat (ahora Jodenbreestraat, 4/6; el edificio subsiste y alberga al Rembrandthuis). El pintor se encuentra presente el 9 de abril en la venta del *Retrato de Baldassar Castiglione*, de Rafael, y copia en un rápido dibujo a la pluma la pintura. Cada vez con más frecuencia, los documentos atestiguan en las colecciones privadas obras autógrafas o copias de obras del artista.
Se hallan pinturas de Rembrandt en las colecciones de estos años de Carlos I de Inglaterra.

1640
El 29 de julio bautiza a su hija recién nacida con el nombre de Titia, en homenaje a la hermana de Saskia, Tatia Coppal. El 14 de setiembre muere la madre del pintor, y el 2 de noviembre se redacta el inventario de los bienes que dejara aquélla.

1641
En la segunda edición de los *Beschrijvin-*

ge der Stadt Leyden de J. Olers, publicado este año, aparece en la página 375 la primera biografía del artista; sigue, en la página 377 y siguientes, un breve perfil biográfico de Don, declarado discípulo de Rembrandt. El 22 de setiembre bautizan al hijo Tito, el único hijo nacido del matrimonio con Saskia que sobrevivirá. En una carta a Francisco Langlois, fechada en noviembre, el anticuario Jacobo Stella declara haber evaluado para el mercado parisino el "cuadro del profeta Balam" del "señor Rembrandt", y le ruega a su corresponsal que salude al pintor "en Amsterdamme", aparte de "llevarse consigo cualquier cosa suya".

1642
El 5 de junio Saskia dicta su testamento, y muere el 14 de junio; para ella, el maestro adquiere, el 19 de julio, una tumba situada debajo del pequeño órgano en la Oude Kerk. En el curso de este año, Rembrandt retrata a la Compañía del capitán Frans Banning Cocq, en la celebérrima *Ronda nocturna.* Nuevos discípulos frecuentan el estudio; entre éstos, Samuel van Hoogstraten y Carel Fabritius.

1643
Rembrandt toma, en calidad de nodriza de Tito, a cierta Geerthge Dircx, viuda de Abraham Claesz. Se produce una relación en el curso de la cual es probable que el pintor haya hecho promesa de matrimonio.

1644-1645
Las cotizaciones del maestro, en el mercado artístico no sólo de Amsterdam, sino de Delft (venta del 23 de febrero de 1644), Leyden (venta del 3 de mayo de 1645) y de otras ciudades, son siempre bastante elevadas.

1646
El 29 de noviembre el tesorero del Estatúder Federico Enrique le liquida al artista un saldo de 2400 florines, por una *Natividad* y una *Circuncisión.*

1648
Geerthge Dircx testa el 24 de enero a favor de "Titus van Rijn". Las relaciones con Rembrandt, por lo tanto, todavía son buenas.

1649
Se inicia, con una inútil tentativa de conciliación en causa civil debatida el 28 de junio, el asunto penoso del litigio con Geerthge Dircx, quien el siguiente 25 de setiembre cita ante los Comisarios de Matrimonios "por cuestiones matrimoniales y por injurias" al maestro, que no se presenta y es condenado a pagar una multa. Luego de una nueva y vana búsqueda de acuerdo, el 1º de octubre se llega a una transacción, que prevé el alejamiento de la mujer, a la que el pintor se compromete a pagar una renta de 200 florines. Mientras tanto, el estudio continúa en gran actividad: el 1º de octubre se halla presente, entre otros, Constantin A. Renesse.

1650
En una venta efectuada en Delft, una obra de Rembrandt es pagada 60 florines; las cotizaciones, por lo tanto, descienden lentamente.

1652
Capta en un dibujo el incendio del viejo Municipio de Amsterdam. El 15 de agosto, un hijito recién nacido de Hendrickje Stoffels muere y es sepultado en la Zuiderkerk.

1653
Se advierten los presagios de la inminente ruina económica del maestro, que está atrasado en el pago de las cuotas de la casa de St. Anthoni Breestraat, y endeudado con algunos acreedores por algunos millares de florines.

1654
Rembrandt y Hendrickjie son citados repetidamente, entre junio y julio, por concubinato; el 28 de este mes, la joven admite la relación con el pintor y es severamente amonestada por conducta de vida licenciosa; se le prohíbe, además, la misa eucarística. El 30 de octubre bautizan, en la Oude Kerk, a una nueva hija con el nombre de Cornelia.

1655
Las cotizaciones del maestro descendieron aún más; el 28 de agosto, un cuadro suyo es pagado sólo 20 florines.

1656
Rembrandt trata de salvar a Tito del desastre económico, inscribiendo a su nombre la casa de St. Anthoni Breestraat; la maniobra, demasiado tardía y descubierta, moviliza a los acreedores. El maestro es declarado insolvente, y entre el 25 y el 26 de julio se redacta el inventario de sus bienes.

1657
La venta de los bienes de Rembrandt se inicia el 4 de diciembre en el Hotel de Keyserskroon, a donde se había trasladado el pintor, pero el remate da pésimo resultado; se prolongará hasta enero de 1659 y rendirá 4964 florines por los muebles, que incluían entre otras cosas una rica colección de cuadros, y 6713 florines por la casa. El 20 de octubre Tito hace testamento en favor de su hermana Cornelia, y corrige su propia voluntad el 2 de noviembre.

1658-1659
La actividad de Rembrandt, que ha tomado alojamiento en el Rozengracht, es muy intensa, como pintor y comerciante de arte; pero las deudas no saldadas son aún numerosas y abultadas. El 7 de 1659, el maestro nombra a Tito, que había estado bajo la tutela de la Cámara de los huérfanos, comisario suyo.

1660
Hendrickjie y Tito constituyen sociedad, el 15 de diciembre, para el ejercicio del comercio de cuadros, dibujos y grabados, y toman, en calidad de consejero, a Rembrandt, que no tomará parte en los negocios y que obtendrá, a cambio de sus prestaciones, alimentos y alojamiento gratuitos. Además, el producto de la actividad pictórica será confiscado por ambos hasta el pago total de las deudas contraídas por el maestro. Se trata de un intento extremo de restablecer una organización económica decorosa. Las cotizaciones del maestro vuelven a elevarse; el 30 de agosto, un cuadro suyo, adquirido trece años antes por 500 florines, es revendido por 560.

1661
Hendrickje Stoffels dicta su última voluntad, repartiendo equitativamente sus bienes entre Tito, Cornelia y el padre de éstos, el 7 de agosto; muere poco después. En un acto del 20 de octubre es llamada *"huisvroux"* (esposa) por Rembrandt.

1662
Rembrandt, aún trabajando incesantemente, se halla todavía en graves estrecheces; el 27 de octubre vende la tumba que había adquirido para Saskia.

1665
Se le reconoce a Tito, en junio, la mayoría de edad y la desvinculación de la tutela. La actividad de Rembrandt es siempre muy intensa.

1668
El 10 de febrero Tito se casa con Magdalena van Loo; pocos meses después, el 31 de octubre, muere y es sepultado en la Westerkerk. Magdalena morirá el 21 de octubre del año siguiente.

1669
El 2 de marzo bautizan a la hijita de Tito, Titia. Martes 8 de octubre, los necrólogos de la Westerkerk registran la muerte de "Rembrandt van Rijn, pintor, en el Rozengracht, frente al Doelhof. Deja dos niños".





1 Autorretrato en traje oriental, 1631. París, Petit Palais.

2. Arquero. Dibujo, ap. 1627. Munich, Graphische Sammlung.

3. La lección de anatomía del profesor Nicolaes Tulp, 1632. La Haya, Mauritshuis.

4. Detalle de *la Lección de anatomía.*

En la página precedente:

1. Autorretrato de Rembrandt joven, 1629. Munich Alte-Pinakothek (Scala).

"El que desee conocer realmente al poeta debe trasladarse a la tierra del poeta"
W. Goethe

Cuando se aborda, aún a través de sus capítulos cumbres, la literatura relativa a un artista de la grandeza de Rembrandt —y en general a todo artista de dimensión excepcional— se tropieza con la inclinación, a quitar, a desligar a la obra de toda referencia al espacio y al tiempo, para librarla y aislarla en una especie de supermundo totalmente extraño a la historia. Muy característico, si bien traducen una posición exasperada y radical, son las palabras del poeta flamenco Emil Verhaeren, autor de una célebre monografía sobre el pintor; para él, la figura de Rembrandt reclamaría aquellas palabras gigantescas de los profetas bíblicos; se trata de un "hombre supremo", "demasiado extraordinario, demasiado misterioso, demasiado grande" para que la Holanda del siglo XVII pudiera alimentarlo, sostenerlo, comprenderlo y celebrarlo. Sería, en fin, un auténtico *visionario* de la talla de Dante, Shakespeare, Hugo y, como aquéllos, habría hallado sólo en sí mismo las fuentes de su propio arte, para el cual habría vivido y en el que se habría identificado integralmente. Un arte al que le habría dado un desarrollo totalmente interior, rehusando toda posible influencia externa. Una semblanza tal es peligrosa, ya que termina por impedir la comprensión real del fenómeno poético que nace, se constituye y se sustenta en el terreno de los hechos concretos, ya sea en cuanto a *contenido* o en cuanto a estructuras lingüísticas que aquellos contenidos resuelven en los modos, ciertamente incomparables e irrepetibles, de una determinada forma. En otras palabras, las grandes obras del arte representan la expresión consecuente y adecuada —para decirlo como Goldmann— de una visión del mundo que, en cuanto a autoconciencia, es propia de un particular grupo social en una particular situación histórica, a través de la mediación individual del poeta. Por lo tanto, un ejercicio crítico correcto debe basarse en una rigurosa tarea de historización (obviamente, parafraseando una conocida frase ingeniosa, no se podrá "historizar", por qué en la Holanda del siglo XVII nació un hombre que tenía el genio de Rembrandt), que aclare los planos intrincados del proceso por el que se llega a la forma. De este modo será reconstruible la particularidad de las grandes obras de arte y, en la medida en que esta particularidad halle un orden coherente en un mundo de formas cumplido y resuelto en sí mismo, también los valores auténticos y permanentes de universalidad. De lo contrario se corre el riesgo de abandonarse a un planteo subjetivo, condicionado por los estímulos emocionales, incapaz de penetrar la realidad del mundo poético, y *extraño* al mismo. Ya en el siglo pasado, en páginas fascinantes, Fromentin había indicado con lucidez el camino que debía seguirse para comprender el arte de Rembrandt: "es difícil aislarlo del movimiento intelectual y moral de su país y de su tiempo,, [ya que el pintor] respiró en el siglo XVII holandés el aire natal del que vivió. De haber llegado antes, sería inexplicable; nacido en otra parte, dondequiera que sea, jugaría aún más extrañamente el papel de cometa que se le atribuye, fuera de los ojos del arte moderno; llegado más tarde, ya no tendría el inmenso mérito de cerrar un pasado y de abrir una de las grandes puertas del porvenir".

A menudo, los estudiosos han lamentado la relativa falta de documentación que impediría la clarificación de algunos nudos capitales de las vicisitudes humanas de Rembrandt y, por lo tanto, la obtención de algún *instrumento* interpretativo de su poesía; de todos modos, ello ha contribuido a alimentar el mito del "pintor magnífico y triste", del visionario sólo dedicado a la contemplación de los fantasmas interiores, que hace poco comentáramos. El mismo Fromentin no podía dejar de preguntarse si sería estudioso e instruido, o si habría realizado sólo pocas lecturas, al observar que su sentido de la puesta en escena y sus intereses por la historia, la mitología y los dogmas cristianos inducirían a inclinarse hacia el primer término de la alternativa, mientras que la casi completa ausencia de libros de los inventarios de sus bienes impulsaría a aceptar el otro extremo del dilema.

Aún sigue siendo sumamente difícil establecer la calidad de sus intereses filosóficos (se sabe, simplemente, que tomó contacto, sobre todo por razones profesionales, con varios círculos culturales de Amsterdam); su participación en los movimientos de la Reforma (de hecho fue miembro, cuando joven, de la iglesia reformada y tuvo relación con los menonitas *); el grado de su compromiso con los problemas políticos, religiosos y sociales que atormentaban a su país. Y además, resulta imposible conocer —lamenta Fromentin— cuánto sufría su corazón. "Saskia muere, pero su trabajo continúa sin un día de pausa; ello se puede comprobar gracias a las fechas de sus cuadros, y mejor aún por sus aguafuertes. Su fortuna se derrumba, es arrastrado ante los tribunales de los insolventes, le quitan todo lo que amaba; él toma su caballete, se establece en otra parte, y ni los contemporáneos ni los que siguieron recogieron un grito o un llanto de esta naturaleza extraña que se habría podido creer definitivamente abatida. Su

* Secta reformista holandesa fundada por Menno Simonis (1498-1561).

actividad no pierde vigor y no declina. El favor lo abandona con la fortuna, con la felicidad, con el bienestar; él responde a las injusticias de la suerte, a la infidelidad de la opinión, con sus obras más firmes, más convencidas y vigorosas".

Comerciante de arte

El hecho es que la personalidad humana de Rembrandt se connata con la moralidad burguesa y severa determinada, en una precisa conjunción de tiempo y espacio, por la clase social a la que pertenecía. Como hombre, Rembrandt se coloca en la dimensión social representada por un "pueblo de burgueses —son palabras de Fromentin—; práctico, poco soñador, demasiado ocupado, nada místico, de espíritu antilatino, con tradiciones quebradas, un culto sin imágenes, actitudes parsimoniosas". Escribió una vez Rembrandt, significativamente: "Un corazón piadoso antepone el honor al bien". Su actividad —que lo ocupa también en el papel de *marchand-amateur*— de productor de objetos estéticos, la realiza en función de obtener utilidades para invertirlas en bienes patrimoniales muebles, destinados a satisfacer sus propios gustos o a obtener un más seguro confort, según las orientaciones, que se individualizarán mejor más adelante, determinadas por la estructura económica en la que se basa la sociedad holandesa contemporánea. El inventario redactado luego de la quiebra en 1658 registra las cosas más dispares; junto a las obras de arte de altísimo valor —cuadros, dibujos y grabados— a los abanicos japoneses y a las porcelanas de China, a los cristales de Venecia y a las miniaturas persas, a las estatuas y calcos antiguos, se hallan animales de paja, minerales, conchillas, corales, instrumentos musicales, extrañas vestimentas. Por otra parte, sabemos por Baldinucci (que estaba bien informado por Bernard Keilh —monsieur Bernardo—, quien frecuentó el taller del maestro) que Rembrandt "visitaba a menudo los lugares de placer públicos, y allí se procuraba las vestimentas viejas y en desuso que le parecían extravagantes o pintorescas; luego, aunque algunas veces las mismas estaban llenas de inmundicias, las aplicaba a las paredes de su estudio, entre las bellas exquisiteces que también le encantaba poseer..." Se configura así, sobre la base de una actitud demasiado habitual, un *Wunderkammer** que se diferencia de los gabinetes contemporáneos frecuentes en el ambiente burgués de los Países Bajos, sólo tal vez, por un acento extravagante y fantástico ni siquiera clamoroso, según los testimonois y descripciones contemporáneas de colecciones similares, como aquella tan

* Habitación pequeña donde se acumulan los objetos más dispares y asombrosos.

3

4



divertida de R. P. Boussinganet en su *Guide universel des Pais Bas*, aparecida en París en 1668.

De todas maneras, y aquí está el punto, también el espíritu y los modos de la actividad de Rembrandt responden a la conciencia del trabajo y el lucro propios de los empresarios y los artesanos burgueses y pequeño-burgueses, que constituyen un marco fundamental en el tejido socioeconómico holandés de la época; están condicionados por la posición de "ascetismo laico", de origen calvinista, estudiada por Max Weber en su ensayo acerca de las relaciones entre la ética protestante y la esencia del capitalismo. En el fondo de tal posición se halla, si no un desapego o una indiferencia por los bienes acumulados, una falta de interés nacida de la idea de que los mismos fueron asignados por la gracia de Dios y que el hombre es sólo el administrador; por otra parte, según Weber, "en el campo de la producción de la riqueza, el ascetismo [burgués] combatía la deshonestidad y la avidez puramente impulsiva", e instituía la exigencia de una profunda, implacable probidad en el trabajo: el honor antes que el bien. Esta tendencia se destaca aún más en el ámbito de las clases no totalmente afirmadas aún, de los pequeños burgueses y los granjeros, con los cuales, por su extracción social se identifica Rembrandt; y es a nivel de enunciaciones ideológicas, proclamadas por las sectas —como la de los menonitas— donde confluían aquellas clases y a las que el artista estuvo acostumbrado. Cuando Huygens, alrededor de 1630, visita al pintor y a su socio Lievens en el estudio de Leyden, registra con asombro el empeño puesto en el trabajo por estos dos maestros, "aún imberbes y, según sus rostros y sus contexturas, más cercanos a la infancia que a la juventud"; "raramente —anota— he visto una constancia y un ardor en el trabajo similares a los de estos jóvenes, que ni siquiera se permiten las distracciones más inocentes de su edad". Y agrega preocupado: "Sólo sería deseable que, en razón de sus constituciones, que no son muy fuertes, y se resienten por la vida sedentaria, siguieran una higiene más adecuada a sus costumbres."

2

Pintor y burgués

Algunas décadas más tarde, Baldinucci, ofreciéndonos el retrato del artista maduro en el taller de Amsterdam, escribe: "El desaliño, que le daba un rostro feo y plebeyo, estaba acompañado por su vestir abyecto, sucio, siendo su costumbre, al trabajar, el limpiar los pinceles en su ropa, y otras cosas por el estilo. Cuando trabajaba, no le habría dado audiencia al mismo Monarca del Mundo, quien habría debido volver una y otra vez hasta hallarlo desocupado". Solamente el empeño y



3


1
2
3
4
5
6

el ejercicio constantes, interesan a Rembrandt, y reciben su total dedicación; a su discípulo von Hoogstraten le dirá: "Ingéniate para poner en práctica lo que sabes y seguramente a su tiempo hallarás la explicación de todas estas incógnitas que ahora te atormentan"; al mismo tiempo rehuye a toda veleidad académica, incluido el viaje *obligatorio* a Italia, que en vano le sugiere Huygens y que Baldinucci y Sandrart le reprocharán no haber realizado. "Sólo le falta haber visitado Italia —lamenta polémicamente el historiógrafo alemán en su *Deutsche Academie* editada en 1675— y los otros lugares donde se puede aprehender el conocimiento de los antiguos y la teoría del arte". Y manifiesta luego profunda incomprensión por el carácter *ascético* (en el sentido sumariàmente indicado más arriba) del sentimiento rembrandtiano del trabajo y de la utilidad y práctica producida por el trabajo: "Es cierto que si él hubiera dado mayor orden a sus propios asuntos, más espíritu en su conducta con el mundo, habría incrementado considerablemente sus haberes. Pero, aún cuando no haya sido un despilfarrador, no supo salvaguardar su propia posición, y como frecuentaba a personas de condición inferior, su mismo talento se resintió". Aquí también se advierte un matiz de estupor con algo de resentimiento frente a un modo de ser, como artista, extraño a todo barniz académico; un tranquilo ubicarse, sin ninguna voluntad de diferenciación, en una dimensión social que ignora la vocación áulica y los centros señoriales, prestigiosos a juicio de un hombre de la talla de Sandrart, y que ennoblecen la misma condición del artista en la sociedad. Así, Rembrandt aparece fuertemente ligado a su clase y a su tierra; viajó muy poco y sólo en el ámbito de Holanda, sobre todo trasladándose, hasta 1640, entre Leyden y Amsterdam. El discípulo van Hoogstraten, que estuvo muy vinculado al pintor y que refleja sus ideas, prevendrá al hermano que deseaba realizar el viaje a Italia: "También en tu país hallarás tantas bellezas que tu vida será corta para comprenderlas y expresarlas. Italia, por bella que sea, no te aportará nada si no eres capaz de apreciar la naturaleza que te rodea".

La Holanda de Rembrandt

Johan Huizinga, en una obra memorable, ha trazado un lúcido panorama de la Holanda del siglo XVII, que conviene seguir en sus momentos más importantes. Nacida como nación independiente, de hecho sólo en 1609, como resultante de la dura lucha sostenida por las regiones septentrionales (Zelandia, Gheldria, Utrecht, Frisia, Drente) contra la dominación española, dominación que comprende también las regiones meridionales, cuyas aspiraciones de liberación quedarán por el momento



7

1. *Autorretrato del pintor apoyado en el antepecho,* 1639. Aguafuerte.

2. *Jesús cura a los enfermos,* 1649. Aguafuerte.

3. *Retrato de Efraim Bonus,* médico hebreo portugués, 1647. Aguafuerte. Detalle. Londres, British Museum.

4. *Los tres árboles,* 1643. Aguafuerte.

5. *Autorretrato del pintor que dibuja la ventana,* 1648, Aguafuerte.

6. *Susana y los viejos,* 1647. Berlín. Nationalgalerie.

7. *Cristo y la adúltera,* 1644. Londres, National Gallery (Anderson).

En las páginas precedentes:

1. *Saskia,* 1634. Cassel, Gemäldegalerie (Arborio Mella).

2. *Retrato de la madre,* 1639. Viena, Kunsthistorischesmuseum (Arborio Mella)

3. *La ronda nocturna,* 1642. Amsterdam, Rijcksmuseum (Falchi).



1



2

1. Retrato de un hombre con yelmo, 1650, Berlín, Nationalgalerie.

2. Retrato ecuestre, 1649. Londres, National Gallery.

frustradas, el país presenta un orden singular, tanto en lo que hace a las bases económicas, como en lo que concierne a la composición social y a la organización política. Se trata de una especie de confederación de ciudades, cuya prosperidad se basaba, por precisas condiciones geográficas, en la navegación y el comercio, y estaba regulada, desde el punto de vista administrativo, por una legislación y por cierto tipo de organización, como por ejemplo las viejas corporaciones, de tipo medieval, que se habían mantenido intactas por siglos y que se revelaron sumamente funcionales en la situación particular. La posibilidad de conducir victoriosamente una durísima lucha unitaria se había visto favorecida por la imprescindible necesidad de sobrevivencia que, una vez conseguida la victoria, había permitido la realización —en torno a los Orange que asumieron la guía del proceso hacia la independencia— de un estado "descentralizado", cuya característica más notable parece estar constituida por el equilibrio al cual es ajena la tendencia centrífuga de cada situación comunal. Por el contrario, la lucha había favorecido el surgimiento de una conciencia nacional que, en el conflicto religioso que asolaba a Europa, se había abierto en forma unánime a aquellas corrientes reformadas que proporcionaban ulteriores instrumentos ideológicos contra el adversario católico. Así, si bien el sistema económico, en su particular articulación corporativa, terminaba por atribuir el control de la riqueza, antes que el Estado o a una dinastía, a la burguesía mercantil, que se constituía de esta manera en clase dominante destinada a ejercer de hecho el poder político (en cuyo vértice se coloca al Estatúder, casi un moderador, "dotado de algunos derechos soberanos, y apoyado por el *Radpensionaris*", el gran pensionario, con el rol, en cierto sentido, de secretario de Estado), no asistimos, por un largo período, a rígidas demarcaciones de clases y a formas pesadas de opresión de una clase sobre la otra. Al equilibrio, digamos, *horizontal* entre los centros municipales de las "Provincias Unidas" corresponde un equilibrio *vertical* en la comunicación de las clases y, en suma, lo que Huizinga define con una expresión feliz, una "amalgama social". Lo que explica, además, el singular clima de tolerancia y de libertad. Las razones son complejas y, obviamente, traspasan el puro momento ideológico de una conciencia nacional, capaz de reducir y resolver todo conflicto interno de la sociedad. Se podrán reconocer tal vez en la disponibilidad de riqueza que las estructuras económicas concretas salvaba del riesgo de la inversión inmobiliaria —en función de prestigio—, y de la inerte acumulación capitalista, solicitando su reinversión sistemática en el comercio y en la producción, para ventaja de las clases subalternas, que hallaban de esta manera una posibilidad sistemática de trabajo y de lucro en una situación de bienestar; por otra parte, la aristocracia de origen feudal y campesina tendía a relacionarse (a excepción de aquella cerrada y extraña de las regiones orientales), a través de relaciones matrimoniales o de participaciones en la actividad mercantil y productiva, con la burguesía urbana. Finalmente, conviene agregar que el espíritu religioso reformado había contribuido a su vez a cimentar la "amalgama" señalada, la cual tenderá a moderarse sólo después del "Acta de Navegación" de Cromwell, en 1651, que asesta un rudo golpe a la expansión mercantil marítima holandesa, dando comienzo a la involución económica, y a nuevas dimensiones en las relaciones materiales de producción y en el orden social. En un contexto tal, la cultura y, lo que nos interesa, el arte, no se afirman como patrimonio exclusivo de la clase que detenta el poder real: "la producción de los bienes del espíritu —escribe Huizinga—, por raro que pueda parecer, sólo estuvo ligada en forma muy limitada a determinadas clases o condiciones económicas", de manera tal que amplios estratos sociales participan en forma activa en el proceso cultural, tanto en el papel de productores como de consumidores. En una Europa donde va siendo relegada a los centros señoriales y clericales, y donde adquiere una característica *cortesana* y áulica, la cultura presenta una clara connotación burguesa, que aprecia la singularidad y la originalidad. De relevante interés es el rol que juega la pintura en un mundo en el que la ausencia de condicionamientos eclesiásticos (el clero no existe como clase) y el desinterés por la inversión patrimonial e inmobiliaria, limitaban concretamente la posibilidad de afirmación de una sólida tradición arquitectónica o plástica, y también, de la gran *empresa* pictórica decorativa, de historia sacra o profana. El cuadro de caballete, de pequeño formato, destinado a adornar las partes de la casa privada, es el producto pedido constantemente (en segundo orden, el grabado) por los diversos niveles sociales de la demanda (tiene un carácter algo limitado la demanda de las obras que ilustraron la residencia modesta del Estatúder, los municipios, las sedes de las corporaciones mayores, etcétera), y cumple, entre otras, la función de satisfacer, junto con otros bienes muebles, la exigencia de confort; no olvidemos que, según Weber, éste era uno de los elementos moralmente lícitos en que podía emplearse el dinero, respondiendo al ideal privado de la ordenada y segura comodidad del hogar burgués y, por otra parte, a la exigencia de invertir de cualquier modo el capital líquido, a menudo abundante. Flörke recuerda que el coleccionista inglés



3. La Cena de Emmaus, 1648. París, Museo del Louvre (Arborio Mella).

En la página 153:

1. Las tres cruces, 1653. Aguafuerte.

2. El sacrificio de Abraham, 1655. Aguafuerte, Amsterdam, Rijcksmuseum.

John Evelyn, que estuvo en Holanda —en Rotterdam— en 1641, comprobó que "los habitantes eran tan ricos que trataban de invertir el dinero, y a menudo gastaban de 2.000 a 3.000 florines por un cuadro"; y oportunamente A. Bredius hace notar que "en el siglo XVII era completamente natural para un holandés, poseer una pequeña pinacoteca, [por lo que] el noble, de la misma manera que el más simple y modesto burgués, tenían las habitaciones llenas de cuadros y no era raro hallar en una casa modesta de 100 a 200 cuadros". Se entiende que entre los productores de cultura, los pintores, numerosísimos por la mole imponente de los pedidos, jugaran en cuanto a la condición social un papel bastante limitado, no comparable, por ejemplo, al de los literatos y los poetas, tal como lo probara Brom. En otros términos, la profesión pictórica estaba limitada a los rangos del pequeño artesanado, mucho más sensibles al ascetismo del trabajo, y se configuraba en modos que excluían, por la naturaleza misma del rol histórico, toda vocación académica e intelectual propia de la tradición renacentista meridional y cortesana, y la posibilidad de conseguir posiciones sociales prestigiosas o relevantes. Y no es por azar, cuando se trata de reconocer la extracción de los pintores, que se compruebe casi como una regla la procedencia de las clases de la burguesía pobre o económicamente modesta. En cuanto a lo que más nos interesa, el hecho es que en una situación de tales características, "el tema del arte es, ante todo, lo que pertenece al hombre, a la familia, a la comunidad, a la nación: la habitación y el acceso, la casa y el huerto, la ciudad y sus alrededores, el paisaje natal y el país liberado y rescatado", pero también el mismo individuo, el conjunto familiar, el grupo corporativo, las guildas, de manera tal que "cuanto más inmediato, evidente y cotidiano es un tema, tanto mayor es su valor para el arte" (Hauser). La objetividad y el verismo de la representación, garantizados por la participación y la experiencia directa del pintor, se proponen como las *condiciones formales* del ideal burgués de lo cotidiano, profundamente anticlásico, que se infiltra en todos los estratos de la "amalgama social".

Y es el momento, finalmente, de decir que Rembrandt es el poeta altísimo de este mundo, que ha sabido vivir y penetrar con la fuerza visionaria (en la acepción concreta, y no genérica y vaga de la palabra) de su genio, apropiándose de su particularidad y transfiriéndola y resolviéndola en la esfera fantástica e incomparable de su pintura, realizando de esta manera una obra *universal*. En tal sentido, según la bella expresión de Focillon, Rembrandt ilustra a Holanda, pero también la crea. Pero justamente porque supo tomar el espíritu de su Holanda, que es una Holanda bien definida (más allá de las necedades de Langbehn, que encontraron eco —en 1941— en Muñoz, acerca de un Rembrandt pintor del alma perenne de la raza germánica), como "ningún otro maestro —utilizo las palabras del historiador francés— ha expuesto con tanta lucidez el problema de las relaciones entre el hombre y el mundo, entre el artista creador y su tiempo, entre el estilo y el tema"; por lo cual este maestro de lo misterioso de ninguna manera puede ser interpretado como un pintor de lo intangible o como un evocador de fantasías puras, ya que "ningún artista observó más de cerca la apariencia, ninguno tuvo jamás una mano tan segura y vigorosa al sondear y aferrar las cosas de este mundo".

Los primeros años

No resultan claras las razones por las cuales Rembrandt abandonó rápidamente la universidad, y eligió la profesión pictórica: si fue por propia decisión, coherente con una vocación precisa, muy pronto aceptada por la familia —como es probable—, o si se debió a razones económicas, dado que los estudios superiores, destinados a calificar a la nueva clase dirigente y gobernante, eran relativamente costosos. De todos modos, los historiadores están de acuerdo en admitir que la estancia, luego del abandono de la universidad, en el taller leidense de Jacob van Swanenburgh, entre 1621 y 1623, se resolvió en un simple aprendizaje de oficio, y en el estudio de los rudimentos del arte. En efecto, el buen Jacob —a juzgar por los escasos testimonios estilísticos que nos han llegado y, especialmente, por la tardía *Procesión en la plaza San Pedro*, de la Galería de Augusta, publicada por Goldscheider— muy poco podía enseñar, no obstante el viaje que en su momento lo había llevado a Italia; se trata de un pintor de condiciones modestísimas, interesado en la representación minuciosa y pedantemente analítica de la realidad, en las estructuras de un lenguaje a lo sumo pobre y chato. Características bien diversas tendría para Rembrandt su viaje a Amsterdam, en el estudio de Lastman y, tal vez, en el de Pijnas. También estos pintores habían realizado el viaje obligado a Italia, a Roma, donde habían tomado contacto con los círculos de Caravaggio y con el gran Elsheimer, extrayendo una lección eficaz y operante, cuyo *dato* más notable lo constituía la adquisición de la *luz* en función constructiva de la composición. En sustancia y es necesario decirlo, el significado más auténtico del luminismo de Caravaggio y, justamente, su sorprendente capacidad de síntesis espacio-temporal, así como la evidencia insólita y fantasmagórica en la luz de Elsheimer; resultaban incomprensibles y, de hecho, incomprendidas para los dos maestros, quienes además se dedicaban a una producción pictórica de *historias*, mitológicas y sacras; no obstante ello, el repertorio lingüístico de que disponían se enriqueció inevitablemente con ese instrumento de extraordinarias posibilidades, aún cuando fuera utilizado en los modos más convencionales.

Rembrandt, en sus primeras obras realizadas a partir de 1625, y por lo tanto en seguida de su retorno a Leyden y la apertura de su estudio en asociación con Lievens, vuelve a proponer el lenguaje de los maestros, también al nivel de las elecciones temáticas, a algunas de las cuales permanecerá ligado, de manera tal que obras como la *Lapidación de S. Esteban*, del Museo de Bellas Artes de Lyon, o la *Justicia de Bruto*, del Stadelijck Museum de Leyden, de los años 1625 a 1626, quedan en el surco de una tradición pictórica, en algunos aspectos lingüísticamente actualizada pero genéricamente de gusto europeo italianizante, completamente extrañas a las corrientes nacionales que, mientras tanto, manifestaban un decidido interés por el retrato, el paisaje, etcétera, y muy en breve, por la representación naturalista de la realidad. Una distinción de las obras tales como el *Moisés* del Rembrandthuis de Pijnas y el *Triunfo de Trajano* de M.H. del Young Memorial Museum de San Francisco y el *Sacrificio de Abraham* también del Rembrandthuis y realizado por Lastman, con las cuales las coincidencias son notables, es sólo posible en el plano de la apreciación del gesto y de la fuerza, más resueltos, y no en el plano del lenguaje, que permanece igual, anclado en una luminosidad extendida y un poco viscosa. También en la producción gráfica —dibujos, esbozados en preparación de las empresas pictóricas, y aguafuertes resentidos, en cuanto a la técnica por los métodos de Gerrit Pietersz—, el maestro no demuestra aperturas originales e importantes. Sin embargo, entre los años 1627 y 1630, asistimos a una progresiva y más marcada evolución del estilo. Aún manteniéndose fiel a la representación de temas sobre todo bíblicos, Rembrandt se muestra más interesado en la realidad, y comienza a experimentar las extraordinarias posibilidades que puede tener la luz a los fines de una representación en función de tomar y exaltar, en un determinado contexto temático, el momento más significativo.

Todo ello termina por implicar un descarte en el que queda incluida la *carga* expresiva del discurso figurativo, entre el armazón exterior que compone la representación y los momentos reales de interés: en otras palabras, el esquema extrínseco formal, la distribución jerárquica de los elementos que lo constituyen dejan de estar acentuados por la luz que, por el contrario, se hace caer sobre ciertas imágenes significativas que emergen con fuerza, des-


1


2

acreditando el ordenamiento implícito de ese esquema, despojándolo de la estaticidad, la que se sustituye por un inquieto dinamismo capaz de expresión el mundo de los sentimientos, tal como se refleja en la apariencia de las cosas. El *Judas que devuelve los treinta dineros*, de la colección Marchesi de Normanby, Whitby, Mulgrave Castle, datado en 1629, es la obra maestra que atestigua la afirmación rembrandtiana de las exigencias expresivas nuevas e irreversibles y la conquista de los métodos estilísticos adecuados para realizarlas. En la altísima pintura —que se ubica en la fase encarnizada y extenuante de búsqueda, de la cual fue testigo conmovido y sorprendido Constantijn Huygens— la luz se desliza por encima de los proatgonistas, pero lejos de subordinarse a la estructura triangular de la composición cuyo vértica es la figura del rabino, la contrasta, deteniéndose y condensándose sobre los treinta dineros y el cuerpo de Judas, que asumen el relieve de los protagonistas del representado drama humano (el remordimiento y el arrepentimiento). El uso subjetivo, y como tal, profundamente irreal de la luz —no existe una fuente natural evidente—, depurado de toda implicación de "caravaggismo" mediato, está así en función de un resultado de sustancia realista integral (Münz), que Rembrandt viene persiguiendo en los dibujos contemporáneos —vivaces *improvisaciones* de la realidad ahora, que dan comienzo a una costumbre que el artista no abandonará, y que será escarnecida, desde lo alto del púlpito académico, por Sandrart— y en las aguafuertes —memorables los *Retratos de la madre*, 1628— en los cuales, también la expresión realista es confiada al contraste de la relación luz-sombra.

El retrato

Inicia en estos años la adopción de temas explícitamente ligados a la vida cotidiana y, sobre todo, la producción de retratos, junto a los temas históricos (en sentido lato), que Rembrandt no abandonará jamás; si bien el sentimiento de lo cotidiano está siempre presente y tiñe las composiciones con tema, oponiéndose las significaciones objetivas y efectuando una propuesta y una transfiguración, en la medida en que se prestaran, por la mediación de la conciencia subjetiva, a la representación de una concreta situación psicológica. El arte de Rembrandt comienza a descubrir y a calificar en esta forma sus radicales *intenciones* anticlásicas, propias de sus raíces burguesas, para las cuales —escribe Hauser—, de la realidad, entendida como conquista familiar, el hombre es llevado a hacer una verdadera posesión y casi a instalarse en ella. En la acepción clásica, la forma, como abstracción estática de aspectos ideales de la vida, más allá del proceso de la vida en un



1. Betsabé, 1654. París, Museo del Louvre.

2. Buey descuartizado, 1655. París, Museo del Louvre (Arborio Mella).



supermundo de valores ideales, cesa de interesar al pintor, a quien le interesa en cambio —como lo viera Simmel en un ensayo magistral de 1919— el proceso viviente, que está presente en la forma "como una absoluta plenitud vital". En este sentido resulta característico el modo de concebir el retrato, aún desde los ensayos alrededor de 1629-1630, representados por los *Autorretratos* de la Gemäldega Ierie de Kassel y del Gardner Museum de Boston; por las imágenes del *Padre* del Ferdinandeum de Innsbruck, del Art Institute de Chicago y también de Kassel; de un *Viejo*, siempre en Kassel; de un *Joven* en el Museum of Art de Toledo, Ohio, etcétera. En los mismos, el artista no define jamás un *tipo*; penetra la personalidad del sujeto, se apropia de la misma para apresarla y expresarla en un momento psicológico, no repetible de su vida, reflejado en sus facciones y convertido con ellas en una unidad, de manera tal —observa Simmel— que la preocupación por afirmar una forma bella no subsiste y, en la tensión del artista por aferrar el proceso dialéctico de espíritu y de cuerpo que sólo le importa, la vida se resquebraja, se quiebra y supera a la belleza. La tendencia a retratar, toda vez que ello era posible, algunos personajes —sobre todo pertenecientes al círculo familiar (el padre, la madre; luego Saskia, Hendrickije, Tito) y a los pocos amigos seguros, y a sí mismo es la acción, realizada libremente y desligada de los vínculos de los pedidos que responde a la voluntad rembrandtiana de apresar, en una extensión temporal, en su variación no tanto biológica cuanto espiritual en la relación con las mutaciones de las circunstancias externas, el proceso de la vida. Porque el individuo es interiormente diferente, en los momentos diferentes de su existencia, a pesar de que cada momento sucesivo implique los precedentes, afirme un destino coherente, incomparable; y esta diversidad se traduce de cuando en cuando en cierta expresión, en un cierto gesto, que dibujan y *representan*, en su singularidad, el tejido de cada destino individual, cuando la luz, agrumándose sobre una mirada, sobre un rostro, sobre una mano, recupera y detiene un instante de alegría o de dolor, de serenidad o de angustia, de recogimiento o de abandono. La tenacidad empecinada en la experimentación del medio lingüístico, la manipulación incesante o implacable con el fin de plegarlo a la urgencia de la exigencia expresiva, está testimoniado, en una página esclarecedora, por Baldinucci: "Pues [Rembrandt] pensaba en forma muy distinta de los demás hombres en lo concerniente al gobierno de sí mismo; así también fue muy extravagante en el modo de pintar, y se hizo un hábito, que puede decirse que era enteramente suyo, sin contornos ni circunscripción de líneas interiores o exteriores, hecho a fuerza de golpes desordenados y replicados con gran fuerza de oscuros a su modo, pero sin profundidad. Y lo que no se logra casi entender es cómo podía ser que con sus golpes operase tan lentamente, con tanta duración y fatigas como ningún otro [...] [El colorido] correspondía poco al diseño [...] Una vez que el primer dibujo se había secado, comenzaba a dar nuevos golpes y golpecitos, hasta que algunas veces el color aumentaba en ciertos lugares hasta poco menos que medio dedo; por lo que se puede decir de él que se fatigaba sin reposo [...]".

Vuelve a la mente, de pronto, la afirmación del mismo maestro, transmitida por Houbraken, según la cual una obra pueda considerarse terminada cuando el artista dijo todo lo que deseaba decir. Véase las obras que se recuerdan más arriba: el *Autorretrato* de Kassel, por ejemplo, donde el color está arrojado con toques rápidos, secos, a punta de pincel, que *araña* los cabellos, produciendo una visión "aguda e implacable" (Münz). O el *Retrato de la madre como la profetiza Anna*, cerca de 1630, de la colección del Earl de Pembroke en Wilton House, donde las tonalidades claras se sobreponen para caracterizar el rostro arrugado, concentrado y aplicado a la lectura tranquilizante del gran volumen, representado por extensiones veloces, casi deshechas. O también, el *Autorretrato en traje oriental*, 1631, del Petit Palais de París, figura prodigiosa con aquel inolvidable gesto altivo de la mirada, evocada de un sablazo luminoso obtenido *excavando* en los estratos espesos de la materia de color, y que se desliza por los pliegues del traje vivificando la variedad cromática hasta caer y apagarse sobre la piel rizada del perro. De 1631 es otra obra capital, la *Presentación en el templo* del Mauritshuis de La Haya, con la cual Rembrandt, retomando un tema pertinente a la pintura histórica, afronta una empresa compleja por el número de los *actores* y por la necesidad de trazar los lineamientos de un ambiente monumental. Desde el centro ideal de la composición, aquí identificado con el centro real, la luz sube y se irradia en derredor evaporándose en una penumbra inquieta, donde apenas emergen los rostros de los espectadores agolpados sobre la escalinata y la sucesión de las pilastras, agigantadas por la tonalidad evanescente, creada —observa agudamente Münz— *raspando* el color verde gris de la segunda mano. El espacio ambiental nace, realmente "sin contorno [...] o circunscripción de líneas interiores o exteriores", de la sabia graduación tonal de los colores, que determina la interdependencia de cada momento compositivo que es luego el espacio mismo, el cual no preexiste a la representación sino que es un todo con la misma. De tal modo, Rem-



1



2



3

1. *Abraham y los ángeles,* 1656. Aguafuerte.

2. *Autorretrato*. Londres, National Gallery (Anderson).

3. *Autorretrato*, 1659. Washington, National Gallery.

1. Andromeda, 1630-32. La Haya, Mauritshuis.

2. El caballero polaco, 1657. Nueva York, Col. Frick.

3. *Tito mientras lee,* alrededor de 1656-1660. Viena, Kunsthistorischesmuseum (Arborio Mella).

1



2



brandt realiza la transfiguración del tema —exaltando las posibilidades de conmoción humana intensa— en la forma, y le da incomparable vida poética, articulando su propio y singular instrumento lingüístico que ha cesado de ser luz que destaca y aísla momentos de *verdad* de la dimensión informe e inquietante, del caos, de la tiniebla y de la noche, para asumir —lo ha visto muy bien Simmel— a la luz y a la sombra como momentos dialécticos de un suceso unitario, que se compenetran y se integran modulándose mutuamente. Más aún, no existe en el fondo oposición ontológica y dualismo metafísico de esferas diversas de realidad y falta, además, el sentimiento trágico de la vida expresado, por ejemplo, por la Francia contemporánea en una estructura histórica bien diferente, caracterizada por laceraciones profundas en el plano social, como lo probara Lucien Goldmann en su volumen ejemplar sobre Pascal y Racine. El iluminismo rembrandtiano, observó Simmel, *informa* el ondular y el fluir de la existencia en su plenitud no fragmentable, por lo que la unidad formal de la imagen —retornando a la pintura que es nuestro objeto "se compone inmediatamente por las diversas formas de vivacidad de los personajes del cuadro y se debe, en suma, exclusivamente a la cooperación de estas esferas puramente personales [. . .] con armonía, gracias a la nivelación de espíritu de las figuras".

Retratos de grupos

Pero téngase en cuenta también el *acuerdo* entre figuras y ambiente en una obra, también cronológicamente cercana a la *Presentación*, el *San Anastasio* del National Museum de Estocolmo, también de 1631, y a otras contemporáneas. Animado por estas exigencias expresivas, y cuando había alcanzado la disponibilidad de medios de lenguaje articuladamente experimentados y ampliamente verificados en su funcionalidad (en el ámbito de la producción gráfica, que se torna más intensa, el maestro desarrolla un razonamiento idéntico, creando, mediante el uso animado y liberal de la línea, una forma dinámica de claroscuro), Rembrandt afronta el tema tradicional del *retrato de grupo*, proponiéndolo en términos revolucionarios, tanto por su espíritu informativo como por su orden de composición. Como es bien sabido —y como fue probado con sutil agudeza crítica por Riegl en un ensayo específico y memorable editado por primera vez en el "Jahrbuch" de Viena en 1902 y reeditado en 1931— el *grupo* constituye, en la dimensión figurativa holandesa del siglo XVII, un módulo tipológico, para decirlo así, característico, cuyos orígenes y cuya elaboración pueden ligarse con las estructuras corporativas de la sociedad en cuanto a ello, fijando la efigie de los miembros de las diversas "corporaciones" en una representación que se expondría a la posterioridad en las sedes sociales, cumple y prácticamente acaba con el pedido de comisiones de destino público. Se entiende que, para la función bien definida de la imagen, el artista llamado a realizarla debía respetar reglas predeterminadas y rigurosas en cuanto a la disposición y a la impostación de los personajes.

Con la *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, ahora en el Mauritshuis de La Haya, Rembrandt antepone las leyes de su propia impertérrita vocación expresiva a las líneas rígidamente prefijadas por el código tipológico, subvirtiendo las bases, y reinventa, finalmente, el *grupo*. Algunos estudiosos se inclinan a pensar que la comisión de la obra, solicitada por la Corporación de Médicos de Amsterdam —en cuyo anfiteatro estuvo expuesta hasta 1838, cuando fue adquirida por el soberano de Holanda— determinó en el artista la decisión de cerrar el estudio de Leyden para trasladarse a un centro mucho más rico y propicio, con mayores posibilidades de trabajo.

Pero no hay duda de que un pedido de tal relieve atestigua que el joven maestro ya había adquirido una fama sólida y de resonancia nacional, mientras que por otra parte, los *Retratos* de los comerciantes de Amsterdam, *Maerten Looten*, de la Art Gallery de Los Ángeles, fechado el 11 de enero de 1630, y *Nicolaes Ruts*, de la Colección Frick de Nueva York, fechado en 1631, prueban que Rembrandt, cerca de dos años antes de la empresa realizada para los médicos de Amsterdam, había entrado en contacto con aquellos ambientes de demanda y con aquel mercado artístico; y que, por lo tanto, ya pensaba abandonar la ciudad en la que había nacido y donde había obtenido sus primeros éxitos, prodigando en el trabajo el empeño que conmoviera a Huygens, no extraño, tal vez, a la decisión que señalará un vuelco en la fortuna y en la vida del artista. La *Lección de anatomía del doctor Tulp* prescinde radicalmente de los presumibles modelos —tal vez identificables en el cuadro de una específica tradición bastante consistente, en la *Lección del doctor Sebastian Egbertsz*, de Thomas de Keyser, 1619, ahora en el Rijckmuseum de Amsterdam o en la *Lección del doctor Van der Neer*, de M. Mierevelt, del Hospital de Delft—, en los cuales la disposición de las figuras, organizada jerárquicamente en relación al rol de los personajes de la corporación, es estática en torno al cadáver expuesto como mero emblema de la "corporación", y justifica, como tal, la asociación y la correlación de ese número de personajes en grupo y, por otra parte, tiende a ponerlos en evidencia y a halagarlos gracias a una fuerte y difusa iluminación. Rembrandt toma intuitivamente los tonos profundamente dramáticos de la escena, se apropia de la carga psicológica presente de grados diversos y con modos diversos de reacción, pero igualmente determinados en las unidades humanas individuales, los resuelve en un evento figurativo de agitada tensión dinámica que es al mismo tiempo cerrado y coordinado. El centro vital de la composición pasa a ser el cadáver, sobre el que se concentra la luz, exaltando el impresionante trozo rojo de los tendones del brazo, descubiertos y elevados por el bisturí de Tulp, apartado y aislado a la izquierda; y reverberando sobre las figuras del cirujano y de los asistentes, de manera de revelar, y detener, en el aspecto de los rostros y en el bosquejo de los gestos, un momento irrepetible de existencia, producido por la coralidad del suceso que, en el "proceso interior de la personalidad" de cada uno, ya se ha convertido en destino.

El tratamiento tan abierto y, si bien sin intención explícita, polémicamente anticonvencional, aunque coherente con la dimensión histórica, representada en sentido lato, realizado por Rembrandt a su llegada a Amsterdam y en el momento mismo de su debut como productor de cultura figurativa, no suscitó disentimientos y hostilidad en el mundo de la demanda y de los consumidores; por el contrario, gozó de un lanzamiento afortunado y clamoroso. Y la posición del maestro se mantuvo inflexible, sin plegarse, en sustancia, a la traición de su propia vocación o a la solución cómoda pero tanto más ambigua del compromiso. No creo, en efecto, siguiendo la opinión de numerosos estudiosos y, por último, de Haverkamp-Begermann, que se pueda efectuar una distinción en las obras realizadas después de 1632 y hasta 1642, entre obras hasta cierto punto obsecuentes al estilo *oficial*, condicionadas por la perentoriedad de los términos de la demanda, y las obras desvinculadas de las leyes del mercado artístico y, por lo tanto, más libres, más consecuentes y realmente cumplidas. Rembrandt permanece fiel a sus propias elecciones y no se fuerza a sí mismo, con una coherencia y una constancia que, por otra parte, sólo pueden asombrar a quien no haya sabido aprehender el sentido auténtico y radical de moralidad artesanal —de "honor" para decirlo como el mismo pintor, y de "probidad del arte", para decirlo como Ingres—, inherentes a las estructuras de su real condición histórica. Entonces, se puede explicar bien, aún su éxito clamoroso, tanto cuando se dedica al retrato de grupo, individual o doble, donde también introduce los principios del discurso dinámico, tomando a los personajes en un momento de diálogo, renunciando a *halagarlos* (lo que habría postulado un compromiso de abstracción idealizado aún en la *verosimilitud* de la imagen, como ocurre

1

1. La lección de anatomía del doctor Johan Deyman, 1656.
Amsterdam, Rijcksmuseum.

2. Deposición de la cruz, 1651.
Washington, National Gallery.



2

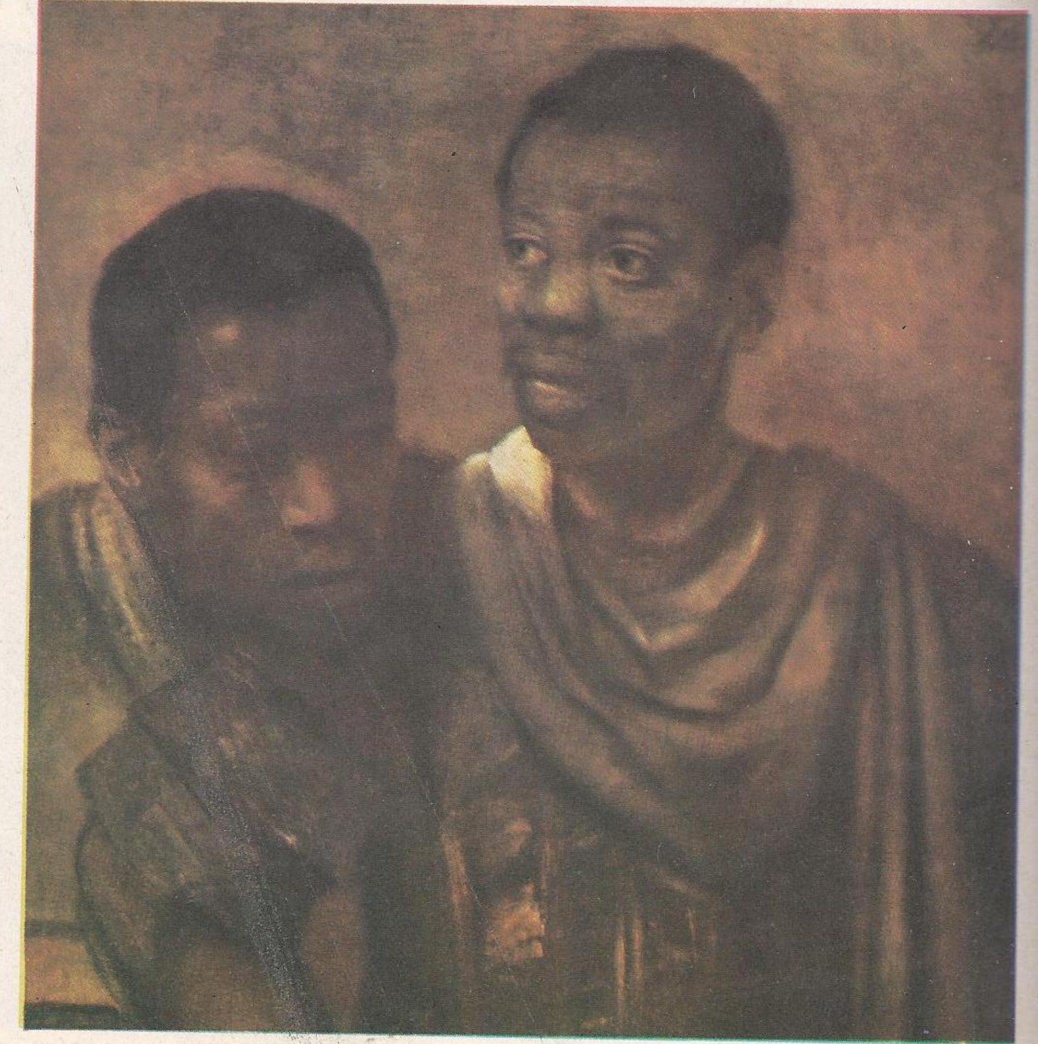
1

1. La conspiración de los Batavos, 1661-62. Estocolmo, Museo Nacional.

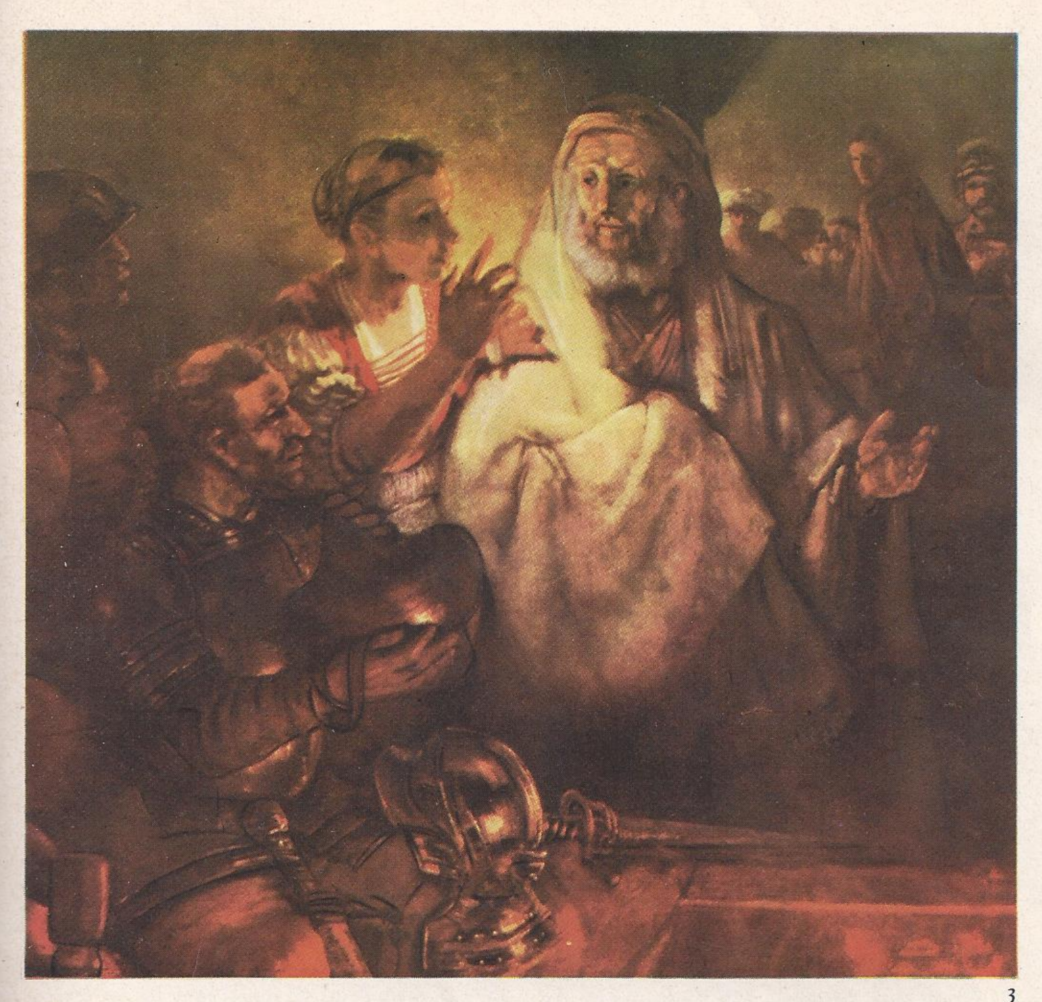
2. Dos negros, 1661. La Haya, Mauritshuis.

3. La negación de Pedro, 1660. Amsterdam, Rijcksmuseum.

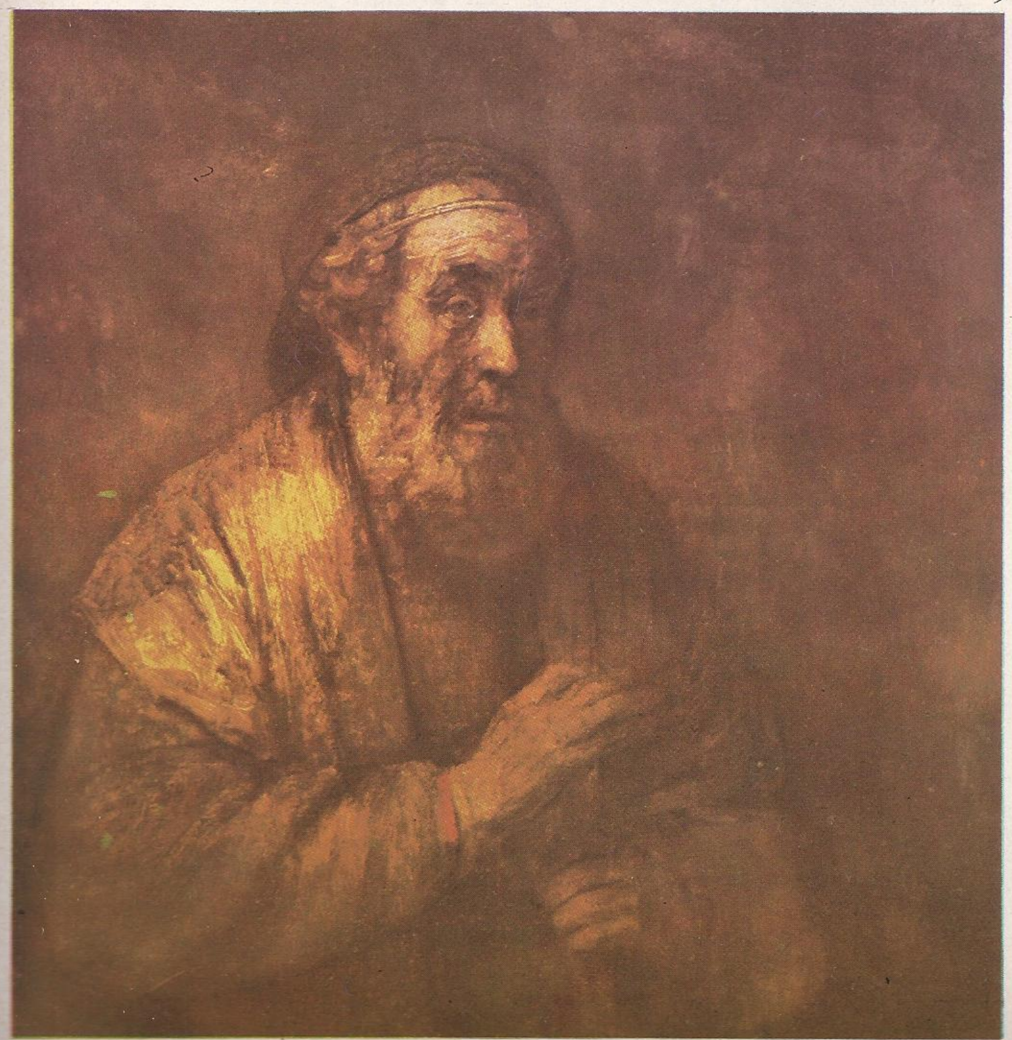
4. Homero, 1663. La Haya, Mauritshuis.



2



3



4

con de Keyser) al fijar una caracterización *positiva*, emblemática y perenne, como cuando trata la historia, bíblica o mitológica, de la cual revive y transcribe en su significado existencial, actualizándolo, el motivo temático; o cuando enfrenta por primera vez —a partir, aproximadamente, de 1636, y también en los aguafuertes— el paisaje puro que se convierte en pretexto, mucho más allá de la experiencia, a menudo reclamada por los estudiosos, de un Hércules Seghers, para la visualización de un estado de ánimo, ora pacato, ora inquieto, del artista.

Recuérdense los dos *Retratos de gentilhombre* del Herzog Anton Ulrich Museum de Brunswick, el *Retrato de Martin Huyghens* de la Kunsthalle de Hamburgo, todos realizados en 1632; el doble *Retrato de un constructor naval y de su esposa* del Palacio de Buckingham, de 1633; el *Rapto de Proserpina* de los Staatliche Museen de Berlín, el increíble *Ganimedes* de la Gemäldegalerie de Dresden, de 1635, cuyo total anticlasicismo podría ser juzgado como despectivo, si no fuera espontáneo e inconsciente, producido por una transposición y vitalización realista, en el sentido indicado varias veces, del tema; la *Erección de la Cruz* y la *Deposición de la Cruz* realizados hacia 1633 para el Estatúder Federico Enrique, ahora en la Alte Pinakothek de Munich; la *Deposición* del Hermitage, de 1635; el *Sacrificio de Abraham*, del mismo año y del mismo museo; el atroz *Enceguecimiento de Sansón*, en un azul amarillento, del Städelsches Institut de Frankfort; para no hablar de los aguafuertes y de los dibujos. Ésta es una fase de fabulosa riqueza expresiva, mucho más *cargada* e intensa a partir del encuentro —y luego, durante los años felices del matrimonio— con Saskia; el pintor atestigua el modularse siempre diverso, si bien en las notas de un acuerdo constante, de su plenitud de amor, de su gusto por la vida, de su sentimiento totalmente terreno por la carne, en una serie de *autorretratos* y de *retratos dobles con Saskia*, a menudo travestidos, disfrazados en las formas más sorprendentes y extrañas, como en aquel muy célebre de la Gemäldegalerie de Dresden, que data de alrededor de 1635; cuando no se trata de "mitologías", tales como *Susana en el baño* del Maritshuis de La Haya o la *Danae* del Hermitage, asumidos como pretexto para nuevas representaciones de la esposa, tomada en momentos de intimidad o de abandono gozoso. Huizinga, como es sabido, tiende a advertir y denuncia, en la propensión rembrandtiana por el retrato "encubierto" o por la "historia", los límites del genio de Rembrandt, en la medida en que atestiguarán "la idea de crear un mundo diferente, una forma de vida diversa de aquella en la que se desenvolvía su existencia cotidiana", y se

acercaría al "estilo grandilocuente", a la "aspiración a la monumentalidad y a la armonía clásica".

"Fabuloso" y cotidiano

"El lujo casi grosero de la *Saskia* conservada en Kassel, o del *Autorretrato con Saskia* de Dresden se desmerecen frente a lo que Rembrandt supo expresar en los diversos retratos, como también frente a una figura de Frans Hals. Porque —agrega el historiador— en estas semifantasías el pintor no posee nada de aquella inefable profundidad que sabe alcanzar al representar el Evangelio", donde "algunos cuadros suyos inspirados en el Viejo Testamento también revelan este límite de Rembrandt. Su visión del esplendor oriental no tiene suficiente vigor, tanto en la forma como en el estilo". En realidad, los ingredientes fantásticos asumidos por el pintor no traicionan jamás su compromiso *realista* (que nunca es banal concesión naturalista), su exigencia de representar un estado o un conflicto psicológico en una dimensión concreta; sirven como contrapunto, destinado a conferir mayor vigor a la definición de la imagen, o como acentuación significativa del evento figurativo. Lejos de denunciar la aspiración evasiva hacia un sueño imposible de clasicidad y de grandilocuencia, están instrumentalizados a una voluntad inflexible de expresar, con la más absoluta plenitud, una variedad psicológica objetiva en el mundo ilusivo de la pintura. La afirmación del maestro, transmitida por Houbraken y ya citada, según la cual una obra puede considerarse terminada cuando el artista agotó, en sus estructuras formales, todo lo que le urgía decir, explica la actitud empecinada descripta por Baldinucci, y el recurso a los ingredientes más imprevisibles, denunciado por Huizinga. Los diseños, realizados con una concentración cada vez más atenta a lo verídico, según una costumbre impuesta también a sus discípulos (disponía a los estudiantes, escribe Houbraken, en pequeños vanos "separados por simples cortinas de tela o de papel, de manera de que pudieran trabajar muy libremente sobre lo real, sin perturbarse entre sí"), prueban, por otra parte, una experimentación de soluciones de decorado y de vestuario, que tal vez hayan tenido su origen en las experiencias escenográficas y teatrales, caras a la burguesía holandesa de la época, oportunamente recordadas, entre otros, por de Hevesy y van Regteren Altena. En 1637, Nicolás van Campen había construido, respondiendo a un antiguo pedido, un "Schowburg" para la representación de dramas también españoles y franceses, mientras que frecuentes puestas en escena tenían lugar en las "Cámaras de retórica", reservadas —puntualiza de Hevesy— al bien decir, a la dicción y, justamente, a los travestimentos, y de ello participaban todas las clases sociales; por otra parte, alrededor de 1635, el maestro bosqueja figuras de actores, y realiza en aguafuertes las ilustraciones para la versión holandesa de la *Vida de Constancia* de Calderón. Por otra parte, resulta esclarecedor tomar en consideración, con la ayuda de la informada monografía de J. Gautner, la posición de Rembrandt en cuanto al arte italiano, conocida por las obras maestras que llegaron al mercado artístico holandés (el maestro poseía pinturas de ámbito giorginesco o rafaelesco, un Lelio Orsi y prestigiosos grabados) o mediante las divulgaciones pictóricas y las estampas; se trata, siempre y solamente, de ocasiones para *intentar* formas y modos organizativos, en función de la propia idealidad, que niegan *ipso facto* la estructura clásica de aquella forma; de transposiciones inmediatas y subversivas por último de puros estímulos, ciertamente vitales y también exaltantes. Nada más; recuérdese la restructuración, fuertemente claroscurada, que sufre la *Última Cena* de Leonardo, conocida tal vez por intermedio de una derivación de Solario, en el boceto parcial del British Museum y en la copia de los Staatlichen Museen de Berlín; o en la caracterización tan *cargada* del rafaelesco *Retrato de Baldassar Castiglione*, copiada del original, en el diseño del Albertina de Viena; o en la traducción en términos de realismo doméstico, casi descuidado, que la *Mujer Velada*, también de Rafael, de Pitti, sufre en el *Retrato femenino* (Saskia)? de la Colección Rotschild; para no hablar del carácter cotidiano a que se ve reducido el tema de Caravaggio en la *Cena en Emaús*, en las pinturas y en los aguafuertes; y de otras manipulaciones, de medallones de Pisanello o de divulgaciones de Correggio o de Domenichino.

Una "visión del mundo" reformada

Se ha advertido, al comenzar, y se ha repetido, de acuerdo con Simmel. La unidad, en una pintura clásica (en la acepción más amplia del término, que también implica, por lo tanto, al momento manierístico que no niega, aún cargándolo de inquietud, a aquel orden formal) está más allá de la existencia individual de las figuras que la afirman, de manera tal que su símbolo exteriorizado podría consistir en una forma geométrica, abstraíble del conjunto de la composición. Por otra parte, una pintura clásica postula la exaltación de un protagonista en su grandeza heroica; y se entiende, cuando se persiguen y se reconocen los orígenes de aquella visión, que traduce una visión del mundo tan diversamente motivada. Ello es extraño a un modo abierto al proceso fluido de la vida, conocida y vivida en una cierta realidad cotidiana, que ignora toda visión ontológica entre lo divino y lo terreno. También la adopción de fórmulas iconográficas, de procedencia diversa, sufre en tal espíritu distorsiones a menudo inexplicables. La mediación ideológica del pensamiento religioso reformado en la configuración de un mundo tal es indiscutible, y ya está maduro el problema de una identificación más exacta de lo que ya dijéramos anteriormente, de los lineamientos de la *conciencia explícita* de Rembrandt, a cuya plena clarificación se opone, sin embargo, la reticencia de los documentos, ya lamentada por Fromentin. Ciertamente, el desclasamiento luterano de la oración por sí misma en relación al hacer y al obrar, según el rol de cada uno en la vida social, configuraba una revaluación de la noción de lo cotidiano, de la cual el artista debía tener la conciencia, cubierta por los modos de su fe. Pero, y lo observa Simmel, la posición luterana presupone un dualismo, la exaltación del hacer está en función de beatitud extraterrena; en Rembrandt, repetimos, no se advierte jamás la sensación de una disociación entre un *más acá* y un *más allá*, la urgencia de la elección y la angustia del riesgo. La participación del artista en la secta de los menonitas —acerca de la cual no hay razón para dudar y lo ha confirmado, recientemente, Dagobert Frey en base a significativos indicios iconográficos— debió jugar un rol capital en la formación de su visión del mundo. Ellos viven —escribe Baldinucci, recogiendo el testimonio directo de Monsieur Bernardo— de manera singular: "no eligen predicadores literatos, sino que se valen para tal oficio de hombres de condición vil, para que sean estimados por ellos, como nosotros diríamos Gentileshombres y Justos, y en cuanto al resto, viven según sus caprichos". Las palabras de áspera reconvención contenidas en los versos de Adriaes Pels, a propósito de la quiebra económica del pintor, parecerían confirmar la participación integral de éste en un movimiento, tal como el menonita, animado de humores de subjetivismo religioso y disidente de la iglesia calvinista constituida, al igual que de toda institución confesional: "Cuanto más se eleve el espíritu, más se perderá / si no se atiene a los principios y a las reglas / y si todo pretende saber por sí mismo". Tampoco es demostrable la hipótesis de la frecuentación, por parte de Rembrandt, de algún círculo culto, animado por calvinistas franceses exiliados (algunos han subrayado, por ejemplo, la aparición en Leyden, en 1632, de Gaspard Coligny); así como aquella del presentimiento del panteísmo de Spinoza, sobre la que se detiene Valentiner, y que se corroboraría por la relación del maestro con el filósofo y rabino Manosseh Ben Israel —de quien el artista grabó el retrato solo en 1648, e ilustró *La Piedra Gloriosa o de la estatua de Nabucodonosor*, aún más tarde, en 1654.

En todo caso, no se puede dejar de observar, con el citado estudioso, la analogía al menos formal ante la concepción espinoziana de Dios como causa de las cosas, interna a las mismas, en cuanto a meras transformaciones de su sustancia, y la tendencia radical del pintor a no dar jamás preferencia a un instante —éste, y no aquél— de vida, sino a penetrar toda, y en todo momento posible, la existencialidad cotidiana del vivir, y apresar la espiritualidad de sus figuras como momento intrínseco e inseparable de sus manifestaciones *hic et nunc* a través de una luz que se origina en la imagen misma. Yo diría que debe evitarse toda conjetura que tienda a acreditar al maestro, en el plano de la conciencia, una participación de instancias galileanas o de las exigencias cartesianas de "no reconocer ninguna cosa como verdadera que no se conozca que sea verdadera como tal". Es necesario aclarar, por otra parte, que las averiguaciones de este tipo, especialmente cuando se olvida el alcance instrumental y subsidiario, corren el riesgo de alienar las estructuras concretas de las obras o de limitar la posibilidad de aprehender el alcance auténtico y global significativo y representativo. Desviando, en suma, el esfuerzo de comprensión crítica del objetivo verdadero de la investigación, tanto más cuando el sentido exclusivo para la presencia existencial disuelve totalmente, en el hacer de Rembrandt, toda conciencia eventual ideológica, aún cuando esté enmascarada en el símbolo del vehículo iconográfico.

La época de las obras maestras

El análisis de las obras maestras de Rembrandt, pertenecientes al período 1636-1637 requeriría un espacio mayor al reservado a un breve perfil; conviene observar, sin embargo, que no se observa tanto una transformación lingüística y estilística como un empeño por consumar todas las posibilidades de los medios ya adquiridos, hasta las tensiones más perturbadoras, en la confrontación incesante con los estímulos de una vitalidad fantástica e inagotable; de la excitación dramática de *Noli me pertenece* del Palacio de Buckingham, de 1638, que se compara, por ejemplo, con el segundo estado del aguafuerte casi coetáneo de la *Muerte de la Virgen*, al dolor del alucinante *Sepelio de Cristo* de la Alte Pinakothek de Munich, de 1639; de la preocupación del otro *Retrato de la madre* del Kunsthistorisches Museum de Viena, de idéntica cronología, al júbilo contenido de la *Visitación* del Institute of Arts de Detroit o de la *Santa Familia* del Louvre, ambas de 1640, a las que corresponden prodigios gráficos tales como la estampa de la *Presentación al templo*, de cerca de 1640; del inquietante *Paisaje con castillo*, del Louvre, casi un monocromo, al sereno *Paisaje con puente levadizo* de la Colección Duque de Berwick y Alba de Madrid, de colores tan cálidos. En 1642, Rembrandt exhibe un nuevo *retrato de grupos*, que debe considerarse una de sus obras más revolucionarias, aún cuando, tal vez, no del todo resuelta, que representa la Compañía del Capitán Banning Cocq. El cuadro —al cual el oscurecimiento de los colores, con el tiempo, le procuró el título de *Ronda nocturna*; donde la limpieza permitió recuperar la escena de la ambientación, en la tarde avanzada, en la luz del ocaso, que el pintor eligiera (sabemos, además, que sufrió alguna reducción en las dimensiones originales por las exigencias de su colocación)— recobra exteriormente una tipología tradicional, basada en reglas precisas, y dirigida hacia una representación *memorable* del protagonista —el capitán— de la escena; recuérdense, para no indicar más que algunos puntos notables de referencia, la *Compañía del Capitán Roelof Bicker* (el *Banquete de los Arcabuceros*) de van der Helst, o la *Compañía del Capitán Allart Clock* de de Keyser, o la *Compañía del Capitán Dirk Jacobz* de Cornelis Ketel, obras conservadas todas en la actualidad en el Rijckmuseum de Amsterdam. En éstas, la composición es estática, bloqueada según un módulo iconográfico riguroso, de manera de hacer resaltar la figura del protagonista, el capitán, entre las figuras de los *guardias*, alineados y firmes, que están subordinadas tanto en la evidencia del conjunto como en la fuerza de la caracterización. Rembrandt rechaza completamente el orden iconográfico habitual, eligiendo para el momento de la representación, la alineación, concitada y confusa, de los soldados a la orden del capitán; elige, en otros términos, como lo observara Münz en una página brillantísima, la posibilidad que le consentía dar forma al momento *efímero* de la escena y, en suma, de aprehender una coralidad auténtica, producida por la correlación dinámica de situaciones psicológicas individuales, y rica de significado en el orden de las propias intenciones expresivas. El uso ostentoso del color, que crea una rutilante fantasmagoría cromática, realiza completamente un tal compromiso expresivo. Dice bien Münz: el cuadro, contemplado desde cerca, parece un tumulto informe de agitaciones luminosas y coloridas, que se compone, surgiendo en formas distinguibles y claras cuando nos alejamos. La obra se reforma, se reestructura y luego se disuelve, para renacer otra vez, incesantemente, ante nuestros ojos, en un juego dinámico que impide todo anclaje estático y que está realizado mediante el uso simultáneo —son éstas observaciones de Münz— de los medios técnicos más variados: una lenta extensión de color junto a pinceladas rápidas, casi furibundas; superposición a "pasadas" de espátula de estrato sobre estrato de mate-



1



2

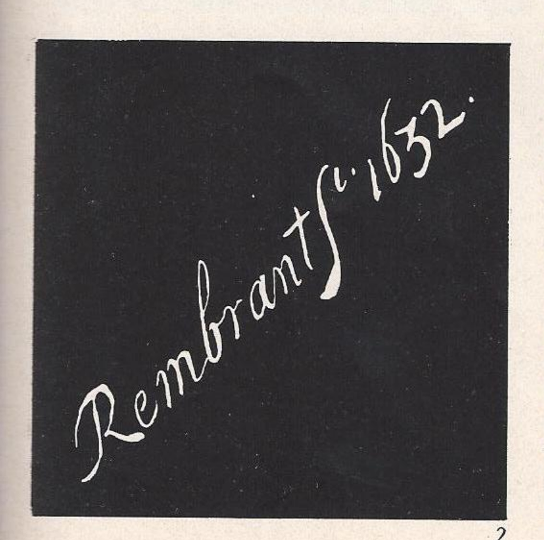
1. *Autorretrato.* Colonia, Wallraf-Richartz Museum.

2. *Autorretrato.* Aix-en-Provence, Museo.



1. La casa de Rembrandt en la Jodenbreestraat de Amsterdam (Falchi).

2. Una firma de Rembrandt.



ria cromática, luego raspada para poner al desnudo, en clara luminosidad, texturas subyacentes, veladuras leves, casi transparentes. Vuelven a la mente las ya recordadas palabras de Baldinucci, desconcertado por el "hacer a golpes" capaz de conciliarse con un "obrar tan lento, y de tanta duración". La *Ronda nocturna,* concebida y realizada por encargo en los días dramáticos de la enfermedad y la muerte de Saskia, con el alejamiento de la tragedia familiar que inquietaba a Fromentin, signa al mismo tiempo un punto de llegada y de partida en las vicisitudes del maestro, que excluye la solución de continuidad o contraste con su visión realista; de modo que, como se ha dicho, las críticas formuladas con frecuencia a un último Tiziano, al Tintoretto, al viejo Bassano, cuyas fantasmagorías cromáticas *informan* acerca de la crisis y la catástrofe del Renacimiento italiano en una disolución despiadada y trágica de la forma, son al menos sorprendentes.

Es probable, y no faltan indicios, que la *Ronda* desconcertase y desorientase, en todo caso, al mundo de la demanda y a los círculos del mercado artístico, no obstante las expresiones de consenso de un Samuel van Hoogstraten, el cual no hesitó en declarar que "luego de esta obra todos los demás cuadros se parecen a imágenes de un juego de cartas". De hecho, no se puede disentir con Fromentin cuando escribe que "esta obra venturosa" "no tiene ningún encanto", en el sentido tradicional relativo al mismo gusto holandés contemporáneo: "asombra, desconcierta, se impone, pero carece absolutamente de ese atractivo insinuante que nos persuade, y casi siempre ha comenzado por disgustar ya que al primer acercamiento hiere la lógica y la rectitud habitual del ojo, que aman las formas claras, las ideas lúcidas, las audacias formuladas con limpieza". El desprecio de todas las convenciones representativas de la cultura figurativa local, para dar forma libre e incondicionada a las propias razones expresivas en el contexto de un universo propio de signos, tiene una carga de violencia y de provocación solamente comparable a la cándida probidad artesanal del pintor, propenso a decir lo que tenía que decir, hasta el fin y sin arrestos ni concesiones, con tendencia a realizar la transposición inmediata e integral —para utilizar palabras de Merleau Ponty— de la concepción en la ejecución y en la medida definitiva de la obra, con dedicación invencible, de manera tal que, como se ha visto y se ha dicho, "no le habría dado audiencia al primer Monarca del Mundo [...] hasta que aquél lo hubiera hallado desocupado". La intolerancia de los compradores no tuvo repercusión inmediata, relevante; pero ya nace el mito, al que en cierta medida debe atribuirse el alejamiento de todo favor al maestro, del Rembrandt "príncipe de las tinieblas", pintor de las "sombras artificiales", de los fantasmas, de la luz diurna atenuada", descripto por el mayor poeta holandés contemporáneo, Joost van den Vondel.

Pero es necesario tener en cuenta que la crisis inminente de la economía holandesa, sancionada por el "Acta de la Navegación", ya hace sentir alguna repercusión a nivel social, determinando una irritación progresiva en las relaciones de clases, y las primeras fracturas; en especial, la burguesía rica tiende, por una parte, a retirar los capitales invertidos a formas de acumulación de tipo rediticio, y por otra parte, a consolidar más rígidamente el propio control del poder político. El estilo de vida, los gustos, las costumbres, se resienten y se modifican; se comienza a solicitar que el producto artístico cumpla nuevas y diversas funciones de decoración clásica.

En las obras de Rembrandt, posteriores al 1642, el ilusionismo exasperado que caracteriza a la *Ronda* resta la connotación estilística de una concentración emotiva cada vez más despiadada en la apropiación de la realidad psicológica, que no cambia *cualitativamente* aunque cambien los temas que el artista encara —del episodio bíblico a la escena evangélica y al retrato, en general individual— y aunque el maestro utilice, agotando cada vez las posibilidades en una gama increíble de soluciones diversas, tanto la técnica pictórica como la técnica gráfica del aguafuerte. Basta contemplar con qué prodigiosa fusión del sentimiento con la materia está tratado el tema del perdón en la *Reconciliación de David y de Absalón,* del Hermitage, del mismo 1642, y en el *Cristo y la adúltera* de la National Gallery de Londres, de dos años más tarde; cómo, en el segundo, la *intención* adquiere inigualable vida figurativa en el retroceso de las figuras —dentro del espacio fabulosamente dilatado por el relampaguear de oro del trono del gran sacerdote y por la transparencia de la columna altísima— sugerido por el candor luminoso que desde el vestido de la adúltera se derrama sobre la escalinata y se refleja en la figura de Cristo, sobre la armadura del soldado, sobre el inaudito fragmento rojo del manto del personaje tomado de tres cuartos en el primer plano. Aún, recuérdense obras tales como la *Santa Familia,* del Hermitage, de 1645 —resulta incomparable la evidencia pictórica en que está traducido el instante de inquietud de la madre, que se aparta de pronto de la lectura para espiar el sueño del niño, en el interior desnudo del taller, que se ilumina por ese acto—; o el nocturno, realizado con colores raspados o abrasados, de la *Adoración de los pastores,* de la Alte Pinakothek de Munich, de 1646; o la ternura ebúrnea de un cuerpo femenino (y la veracidad del gesto de sorpresa al mismo tiempo que de pudor) descubierto de

improviso y atrapado en un momento de intimidad, en la *Susana y los viejos* de los museos de Berlín, de 1647; o la aparición deslumbrante de la figura de Cristo en la *Cena de Emaús* del Museo de Copenhague, de 1648, que es tal vez la composición más sorprendente del tema. Tampoco deben olvidarse los grabados, casi coetáneos, como aquel de los *Tres árboles*, de 1643, sumergidos en la luz tempestuosa que cubre la campaña desde el retículo de las rayas trazadas, rectas y espesas, sobre el ángulo izquierdo y en la parte superior de la lámina; o como aquella de la *Ribera del Amstel*, de 1645, de una claridad difusa e intensa, que la forma abundante e intrincada del árbol del primer plano subraya; o como aquella del *Cristo que cura a los enfermos*, de 1642-1645, llamada de los "Cien florines" por el alto precio que obtuvo en el mercado contemporáneo, la cual traspone sobre el plano gráfico la medida de ilusionismo propuesta por el cuadro de *Cristo y la adúltera* de Londres. Y considérense aún los diseños innumerables, donde los fantasmas de la imaginación del maestro hallan resolución pertinente y plena gracias a una sabiduría gestual educada por el ejercicio incesante y severo, en rápidos trazos de línea, en un dilatarse de manchas, a las que se confía la función de crear la dialéctica claroscural; perseguida con otros medios técnicos, entonces, pero con idénticas finalidades en el orden expresivo y con igual coherencia que en las pinturas y en los aguafuertes donde, a menudo, sorprendemos al artista empeñado en trasponer en materia pictórica o sobre láminas, *efectos* logrados en breves bocetos. Ya que luego no se halla jamás, en el ámbito de la producción de Rembrandt, desviación o variedad entre las cosas *confeccionadas* para el mercado o condicionadas por los vínculos de los pedidos —por lo tanto, destinados a un público en grado de elegir o de rechazar según el propio gusto, las propias disposiciones, los humores propios—, y aquéllas —los estudios gráficos, en primer lugar— realizadas sólo para sí y retiradas, por su misma naturaleza, de la divulgación y la circulación comercial; así, absoluta e intransigente permanece la libertad sobre la cual el maestro funda y se asegura su propio hacer.

Los retratos inquietantes

Alrededor de 1645 y más tarde, Rembrandt realiza algunos de sus más extraordinarios retratos, entre ellos el *Viejo hebreo* de la National Gallery de Irlanda y el *Hebreo* de los Museos de Berlín, ambos de 1648, el *Hombre con yelmo*, también de Berlín, de alrededor de 1651, el *Viejo con el birrete rojo*, siempre de Berlín, de 1653 aproximadamente, el llamado *Aristóteles que contempla el busto de Homero* de la Colección de A. W. Erikson de Nueva York, de 1653 y la *Vieja* del Hermitage, de 1654; todos sugieren un desarrollo importante de la relación del pintor con el modelo. En términos concretos, al artista se le hace evidente que el propio esfuerzo por penetrar la vida individual del personaje retratado para apresar y decir un instante que nace de una suma de otros instantes y, de esta manera, *representa* la existencia de cada uno en su individualidad, le consiente aferrar el sentido de un destino, el sentido de una muerte, que es el término inevitable de cada destino. "La vida —escribe Banfi al margen del ensayo de Simmel sobre Rembrandt— posee, en sí misma, siempre el motivo negativo de la muerte [...] no como caso externo, como suceso cuya accidentalidad extrañamente contraste a la ineluctable universalidad, sino como destino interno, polo necesario del ritmo de la misma vida". Rembrand advierte ahora, que los personajes que tiene frente a sí, como "llevan su propio tiempo consigo [...] tienen en sí mismos lo negativo de la vida"; se le revela, en otras palabras, la interioridad de la muerte, y vuelca su empeño a perseguir y representar "la señal misteriosa de la muerte en los vivos", pero el *descubrimiento* no introduce inquietud, no turba ni rompe la visión unitaria del mundo, postulando una *ruptura* metafísica, en la medida en que la conciencia de la muerte se origina en la meditación sobre la vida, como momento complementario de ésta, que aporta su significado último, y su sello. Entonces, la muerte no se configura como hilo quebrado, pasaje al abismo, salto en la oscuridad, o mediante dimensiones desconocidas, y está más acá, por lo tanto y siempre, del sentimiento trágico, que se basa —observa Goldmann en su bellísimo ensayo ya citado— en una ideología que afirma la radical imposibilidad de crear en la tierra una vida válida, extraña a la concepción del mundo, que es de Rembrandt y de la medida histórica a la que pertenece. "Así lo deseó el que podía disponer de otra manera —canta Costantijn Huygens en una poesía citada por Huizinga—. ¡A la cama! Es Dios quien lo ordena. No se puede vivir siempre. / Hace falta un poco de muerte..."
Lejos de asumir el timbre de la angustia, el arte del maestro adquiere una plenitud y una intensidad aún más profundas en su capacidad de penetración, un extraordinario enriquecimiento de su fuerza de verdad, ya que la imagen, en su definirse y fijarse, anexa y expresa la individualización de un destino totalmente cumplido; da forma, así, al sentido de una totalidad de la experiencia vital en la que se resuelve e identifica la religiosidad (en el sentido de Simmel) de la ciudadanía de la Holanda laica y burguesa, constituyendo el momento más alto de conciencia posible, que amplía hasta sus límites extremos la noción de lo cotidiano. De hecho, la paleta del pintor recupera gamas de colores más espléndidos y suntuosos, que la luz, más intensa, exalta en sus respectivas riquezas; y también la manipulación de la lámina a través de un tratamiento lineal intrincado y atormentado en efectos claroscuros muy contrastados, toca vértices increíbles de intrépido virtuosismo. Al mismo tiempo, en el tratamiento de los temas con sujeto, tomados del repertorio habitual, la composición tiende a simplificarse, el número de los personajes se reduce, y se manifiesta, en fin, la predilección por establecer un coloquio restringido, por así decirlo, entre dos protagonistas, si no —lo que ocurre a menudo— a colocar al protagonista en una dimensión de soledad en la cual el coloquio se convierte en una especie de confrontación consigo mismo, la representación de la conciencia, justamente, de un destino definitivo, en la *resonancia* de un ambiente que la refleja y la comenta como momento inseparable. "Verdaderamente sólo en Rembrandt —escribía en su *Diario* Delacroix— se ve comenzar en los cuadros ese acuerdo entre los elementos secundarios y el sujeto principal [...]." Y agregaba: "en Rembrandt, y aquí está la perfección, el fondo y la figura forman un todo". Por otra parte, precisamente a las obras de esta fase debía referirse el maestro cuando sostenía que su pintura debía ser contemplada, y gozada, a plena luz. Para remitirnos a pruebas concretas, bastará recordar —renunciando a análisis exactos, que conducirían fuera de los límites de un ensayo como éste pretende ser— obras maestras de la grandeza de *Betsabé* del Louvre, de 1654, donde el esplendor rosado de la carne contrasta con el abandono de la mano, que aprieta la carta para David, sobre la rodilla y con el esplendor del trono y del manto rojo; o de la *Bañista*, de la National Gallery de Londres, realizada el mismo año, con el presagio de descomposición en la tonalidad lívida de las piernas descubiertas por un gesto indiferente, contra el oro fulgente del vestido, extendido sobre la ribera del breve espejo de agua oscura; o de la *Mujer de Putifar*, de los Museos de Berlín, de 1655, en el cual la consumación del drama de seducción y de traición está indicado por la extensión del brazo de la mujer sobre el candor deslumbrante de la sábana, en una atmósfera de gran luminosidad que confiere a la escena un atractivo inquietante; o del aguafuerte del *Alquimista en el estudio*, de alrededor de 1653, más conocido como el *Doctor Fausto*, cuyo significado no fue ciertamente aclarado en sus términos auténticos por las tentativas de exégesis cabalística, cotejadas por Rosenberg, y que hallaron en Bojanowski aseveraciones particularmente decididas. Las citas se podrían multiplicar, naturalmente, pero será suficiente hacer

mención, en la fantástica polifonía cromática, del misterioso *Caballero polaco*, de la Colección Frick de Nueva York, de alrededor de 1655; del fragmento, salvado del incendio de 1723, de la *Lección de anatomía del doctor Deyman*, del Rijcksmuseum de Amsterdam, fechado en 1656; de *David con Saúl*, del Mauritshuis de La Haya, hacia 1656, de una libertad de composición casi provocativa; de *Filemón y Bauci*, de la National Gallery de Washington, de alrededor de 1658, cuyos acordes de rojo abrasado se comparan con el nocturno increíble del aguafuerte en la *Presentación al templo*, de 1657; de la *Traición de San Pedro*, del Rijcksmuseum de Amsterdam, de 1660, que reproduce el tema del cuarto estado de las *Tres cruces*, realizado el mismo año, donde una sorprendente citación de Pisanello acentúa el aura insólita que envuelve la escena.

No faltan, en estos años que ven acentuarse decididamente la intolerancia del público por las formas del maestro —de manera tal que se hace más difícil la recuperación del desastre económico de 1656-1657—, algunas comisiones oficiales, que Rembrandt asume sin ninguna concesión a las disposiciones de los clientes, y con la habitual, completa dedicación a las orientaciones expresivas y a las estructuras formales que había estado elaborando. Pero el vuelco más decidido del gusto figurativo hacia los ideales de la decoración clásica, sobre la base de la involución económica y de sus repercusiones a nivel social —de la que habláramos anteriormente— tendría consecuencias más notables; cuando el maestro, en 1662, entrega la luneta con la *Conjuración de los Batavos* (el *Claudio Civil*) que se le había ordenado dos años antes para el reconstruido municipio de Amsterdam (para el cual Rembrandt había realizado, luego de 1655, otros tres cuadros) la obra —el fragmento central se halla ahora en la Academia de Estocolmo, y un bello boceto del conjunto se halla en las Colecciones gráficas de Munich— es ruidosamente rechazada. Pero no se trata, en mi opinión, de un rechazo que tiene por objeto un supuesto "heroico absoluto" en el cual —según Huizinga— el pintor, traicionándose, se habría arriesgado, sino, por el contrario, del testimonio más explícito de la incomprensión por un tratamiento que permanece fijado a una visión realista rigurosa y que niega, por lo tanto, toda aspiración de heroismo retórico. Dice bien Hauser cuando comprueba que el fracaso de la *Conjuración* constituye la señal más notable de la crisis artística que ya ha acometido a la misma cultura figurativa holandesa del siglo XVII, de la cual Rembrandt —y no podía ser de otra manera dada la coherencia radical con que había *informado* la situación histórica precedente— fue la mayor víctima. Y puede creerse que también el *grupo* con los *Síndicos de la Corporación de la lana*, ahora en el Rijcksmuseum de Amsterdam, pintado en 1662, cuando había terminado la *Conjura*, haya sido recibido con perplejidad; en esta obra memorable, que Riegl no hesitó en definir como el vértice último y definitivo del arte nacional holandés, Rembrandt supera la concesión de un diálogo que se cumple entre el contexto y el marco de la imagen representada, y establece, mediante las modulaciones de la luz clarísima que traen hacia adelante a las figuras cubiertas por mantos negros, una relación entre los personajes representados y el espectador, que no se puede sustraer y que permanece, por lo tanto, atraído hacia una participación directa en el universo de los sentimientos, y del destino, que se encarna en cada personaje.

"La conclusión de un camino..."

El discurso comenzado con la *Ronda nocturna* alcanza aquí sus conclusiones extremas y grandiosas. Por otra parte, el empeño por *implicar* de tal forma al espectador marca la retratística de los últimos años, sintomáticamente caracterizada por un interés predominante por el rostro, y atestada de cosas realizadas, muy probablemente, para sí mismo, y que reproducen los gestos de las personas queridas del círculo familiar —Hendrickjie y Tito—, o de personajes anónimos, tal vez apenas entrevistos, como los *Dos negros* del Mauritshuis de La Haya, o el propio rostro. La actividad del maestro no sabe de pausas, por graves que sean las dificultades económicas, por dolorosos que sean los lutos que lo acometan, por cruel que sea la indiferencia del público. En el estudio cerrado, mediante el ejercicio metódico y constante y la colaboración paciente e incansable de los propios medios, el pintor continúa sondeando en el universo inagotable de los sentimientos y de la vida y plasmando las visiones de una imaginación que no declina. Ninguna otra época, escribió Hauser, le habría permitido a Rembrandt tocar los vértices de fortuna que alcanzó, pero tampoco hubiera hecho posible una disolución tan despiadada y completa: "tal vez una cultura áulica y conservadora no habría permitido jamás que un artista de su talla se afirmara; pero, una vez afirmado, le habría permitido sostenerse mejor que la Holanda burguesa y liberal, que le permitió evolucionar libremente, pero que lo destrozó en cuanto no se dejó plegar". Pero continúan siendo conmovedores, a la vez que inquietantes, la separación del artista de toda contingencia exterior, su amor sereno y profundo por la vida, en su realización integral, y su exigencia imparable de visualizarla. La última obra maestra de Rembrandt es un *Autorretrato*, conservado en el Mauritshuis de La Haya, que lleva la fecha del año en que el maestro murió; es la efigie —escribe Münz en un análisis pertinente y exacto— de un "hombre anciano de cabellos blancos [que] no abandona la lucha; el esplendor de la vida terrena se halla aún extraordinariamente reflejado en sus rasgos. El fondo está pintado en tonos apagados que recuerdan aquellos de las obras juveniles; no obstante ello, el rostro se destaca con claridad. Pero mientras en las primeras obras la vida está representada mediante la brillantez de los colores, y mientras las obras del último decenio se distinguen por los tonos plenos y suntuosos, aquí la tonalidad apagada del conjunto expresa conclusión y serenidad. Hallamos una atmósfera otoñal, la conclusión de un camino..." Cuando Vicent van Gogh exclamó que no se puede observar un Rembrandt sin creer en Dios, pretendía tal vez apresar el sentido íntimo de una religiosidad, a la que son extrañas, de la nostalgia metafísica y el abandono místico, pero que es, en su substancia auténtica, pura y profunda experiencia de vida comprendida como concreción humana y terrestre. Se trata, sin embargo, de una forma de *conciencia* expectante en una fase histórica bien precisa. Goethe dijo una vez que el que desee conocer realmente al poeta debe trasladarse a la tierra del poeta; y la validez perenne del arte de Rembrandt —aquí se trató sumariamente de demostrarla— es reconocible, y está implícita, en la afirmación mediante un estro fantástico y genial, con modos formales incomparables, de la particularidad de una situación delimitada y contingente.

Por ello —corresponde repetir las palabras de Focillon— Rembrandt van Rijn, en el mismo momento en que ilustró a la Holanda del siglo XVII, la inventó; y realizó una obra universal y altísima poesía.

Bibliografía

La literatura relativa a Rembrandt se halla agotada: véase la bibliografía citada por E. Haverkamp-Begermann en la *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venecia-Roma, 1963, c. 314-317, donde se hallará un repertorio que registra todas las voces.

A los fines de una información sumaria, pueden consultarse E. Michel, *Rembrandt. Sa vie, son oeuvre et son temps*, París, 1893; W. R. Valentiner, *Rembrandt*, Stuttgart, 1908; K. Neumann, *Rembrandt*, 2 vols., Munich, 1922; K. Bauch, *Die Kunst des jungen Rembrandt*; Heidelberg, 1933; O. Benesch, *Rembrandt. Werk und Forschung*, Viena, 1935; J. Rosenberg, *Rembrandt*, 2 vols., Cambridge, Massachusset, 1948; L. Münz, *Rembrandt'ts Etchings*, 2 vols., Londres, 1952; O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, 6 vols., Londres, 1954-1957; J. Jahn, *Rembrandt*, Leipzig, 1958; L. Goldscheider H. Focillon, *Rembrandt Paitings, Drawings and Etchings*, Londres, 1960; K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlín, 1960; L. Münz, *Rembrandt*, Milán 1962; K. Bauch, *Rembrandt Gemälde*, Berlín, 1966; E. Fromentin, *Le maitres d'autrefois*, ed. París; G. Simmel, *Rembrandts ein kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig, 1919; J. Huizinga, *Nederland's Beschaving in de Zeventiende Eechuw*, Amsterdam, 1941; J. Gautner, *Rembrandt und die Verwandlung klassicher Formen*, Berna, Munich, 1964.

El fascículo Nº 74 de

LOS HOMBRES de la historia

la Historia Universal
a través de
sus protagonistas

contiene la biografía
completa e ilustrada de

Pedro el Grande

*Primer estadista eminente de todas las Rusias,
su obra ejerció profunda
influencia en el desarrollo posterior de su país.*



*¡Un momento apasionante
de la historia
que usted debe conocer!*

LOS HOMBRES de la historia — *El mundo contemporáneo*

LOS HOMBRES de la historia — *El siglo XIX: La Revolución Industrial*

LOS HOMBRES de la historia — *El siglo XIX: Las revoluciones nacionales*

LOS HOMBRES de la historia — *El siglo XIX: La Restauración*

LOS HOMBRES de la historia — *La Revolución Francesa y el periodo napoleónico*

LOS HOMBRES de la historia — *El setecientos*

LOS HOMBRES de la historia — *Los estados nacionales*

LOS HOMBRES de la historia — *Del Humanismo a la Contrarreforma*

LOS HOMBRES de la historia — *Cristianismo y Medioevo*

LOS HOMBRES de la historia — *La civilización romana*

LOS HOMBRES de la historia — *La edad de Grecia*

LOS HOMBRES de la historia — *La civilización de los orígenes*

Cada fascículo de LOS HOMBRES de la historia publica la biografía completa de un hombre que ha desempeñado un papel de gran importancia en la historia del mundo.
Los fascículos se van agrupando en tomos que dan, a su vez, una gran historia de la humanidad desde sus primeras civilizaciones hasta nuestros días.
La historia del mundo que ofrece esta colección es total y de enfoque moderno: los Hombres elegidos no están estudiados como héroes sino como intérpretes destacados de su época.
Profusamente ilustrada, la colección es, asimismo, un riquísimo archivo documental.

Publicación semanal
Precio de venta
m$n. 140,- el ejemplar

ARGENTINA: $ 140.-
BOLIVIA:
COLOMBIA: $ 7.-
COSTA RICA:
CUBA:
CHILE:
REP. DOMINICANA:
ECUADOR:
EL SALVADOR:
ESPAÑA:
GUATEMALA:
HONDURAS:
MEXICO: $ 5.-
NICARAGUA:
PANAMA:
PERU: S/. 18
PUERTO RICO:
URUGUAY: $ 90.-
VENEZUELA: Bs. 2.50